CRITICISMO

Revista de Crítica

43

Constantino Bértolo, ***¿Quiénes somos? 55 libros de la literatura española del siglo XX*** / VV. AA., ***"Las 25 mejores novelas españolas escritas por mujeres (siglos XX y XXI)", El Cultural*** (Fernando Valls)
Diamela Eltit, ***Tres novelas*** (Abraham Villa Figueroa)
Karen Villeda, ***Anna y Hans*** (Gabriel Wolfson)
David Jiménez Torres, ***El mal dormir*** (Liliana Muñoz)
Hiram Barrios, ***Disparos al aire. Antología del aforismo en Hispanoamérica*** (José Luis Morante)
Fabio Pusterla, ***No la perla*** (Leticia Gámez)
Liliana Colanzi, ***Ustedes brillan en lo oscuro*** (Alejandra Amatto)
Mónica Selem, ***El desorden interno*** (Tania Hernández Cancino)
Ninja Thyberg, ***Pleasure*** (Raciel D. Martínez Gómez)
Baz Luhrmann, ***Elvis*** (Isabel Sánchez)
Maggie Gyllenhaal, ***The Lost Daugther*** (Pedro Cascos)
Shinya Tsukamoto, ***Solid Metal Nightmares: The Films of Shinya Tsukamoto*** (Daniel Peraza Zermeño)

44

Javier Garciadiego, ***Solo puede sernos ajeno lo que ignoramos. Ensayo biográfico sobre Alfonso Reyes*** (Sebastián Pineda Buitrago)
Mariano Siskind, ***The modernist songbook. Standards y variaciones sobre formas muertas*** (Mario Salvatierra)
Ramón Gómez de la Serna, ***El alma de los objetos. Minificciones*** (Sergio A. Mendoza)
Alma Delia Murillo, ***La cabeza de mi padre /***
Paula Vázquez, ***Las estrellas*** (Nina Crangle)
Virginia Woolf, ***Memorias de una novelista / Matar al ángel del hogar*** (Mónica Sánchez Fernández)
Juan Tallón, ***Obra maestra*** (Violeida Sánchez Socarrás)
Adolfo Castañón, ***En una nuez: guía de mis libros (1977-2002)*** (Mayco Osiris Ruiz)
Andrea Abreu, ***Panza de burro*** (Clarissa Rodríguez Abrego)
Brenda Navarro, ***Ceniza en la boca*** (Rosa Martí)
Ellas cuentan la guerra. Las poetas españolas y la Guerra Civil. (Antología 1936-2013) (Pablo Muñoz Covarrubias)
Antología áurea. Poesía de los Siglos de Oro (Ángel Arturo Gutiérrez)
Gaspar Noé, ***Vortex*** (Isabel Sánchez)
Jonas Carpignano, ***Mediterránea, A Ciambra, Para Chiara*** (Raciel D. Martínez Gómez)
David Cronenberg, ***Crímenes del futuro*** (Jorge Luis Flores)
Alberto Rodríguez, ***Modelo 77*** (Pedro Cascos)

Publicación Gratuita

CRITICISMO 43
JULIO—SEPTIEMBRE 2022

5 *Constantino Bértolo*
¿Quiénes somos? 55 libros de la literatura española del siglo XX
VV.AA
"Las 25 mejores novelas españolas escritas por mujeres (siglos XX y XXI)", El Cultural
Fernando Valls

8 *Diamela Eltit*
Tres novelas
Abraham Villa Figueroa

11 *Karen Villeda*
Anna y Hans
Gabriel Wolfson

12 *David Jiménez Torres*
El mal dormir
Liliana Muñoz

14 *Hiram Barrios*
Disparos al aire. Antología del aforismo en Hispanoamérica
José Luis Morante

15 *Fabio Pusterla*
No la perla
Leticia Gámez

16 *Liliana Colanzi*
Ustedes brillan en lo oscuro
Alejandra Amatto

17 *Mónica Selem*
El desorden interno
Tania Hernández Cancino

18 *Ninja Thyberg*
Pleasure
Raciel D. Martínez Gómez

20 *Baz Lurhmann*
Elvis
Isabel Sánchez

22 *Maggie Gyllenhaal*
The Lost Daughter
Pedro Cascos

24 *Shinya Tsukamoto*
Solid Metal Nightmares: The Films of Shinya Tsukamoto
Daniel Peraza Zermeño

CRITICISMO 44
OCTUBRE—DICIEMBRE 2022

26 *Javier Garciadiego*
Solo puede sernos ajeno lo que ignoramos. Ensayo biográfico sobre Alfonso Reyes
Sebastián Pineda Buitrago

28 *Mariano Siskind*
The modernist songbook. Standards y variaciones sobre formas muertas
Mario Salvatierra

29 *Ramón Gómez de la Serna*
El alma de los objetos. Minificciones
Sergio A. Mendoza

32 *Alma Delia Murillo*
La cabeza de mi padre
Paula Vázquez
Las estrellas
Nina Crangle

34 *Virginia Woolf*
Memorias de una novelista
Matar al ángel del hogar
Mónica Sánchez Fernández

35 *Juan Tallón*
Obra maestra
Violeida Sánchez Socarrás

37 *Adolfo Castañón*
En una nuez: guía de mis libros (1977-2002)
Mayco Osiris Ruiz

37 *Andrea Abreu*
Panza de burro
Clarissa Rodríguez Ábrego

39 *Brenda Navarro*
Ceniza en la boca
Rosa Martí

40 *Ellas cuentan la guerra. Las poetas españolas y la Guerra Civil. (Antología 1936-2013)*
Pablo Muñoz Covarrubias

42 *Antología áurea. Poesía de los Siglos de Oro*
Ángel Arturo Gutiérrez

44 *Gaspar Noé*
Vortex
Isabel Sánchez

45 *Jonas Carpignano*
Mediterránea, A Ciambra, Para Chiara
Raciel D. Martínez Gómez

47 *David Cronenberg*
Crímenes del futuro
Jorge Luis Flores

49 *Alberto Rodríguez*
Modelo 77
Pedro Cascos

CRITICISMO

43 44

DIRECTOR
Pablo Sol Mora

EDITORA
Liliana Muñoz

CONSEJO DE COLABORACIÓN
Arturo Cárdenas
Jorge Luis Flores
Jaime Guerrero
Daniela Gutiérrez Flores
Adriana Lozano
Enrique Macari
Isaac Magaña GCantón
Mónica Sánchez Fernández

DISEÑO
Georgina Meléndez
:)d

México/España
revistacriticismo@gmail.com

www.criticismo.com

¿Quiénes somos? 55 libros de la literatura española del siglo XX /"Las 25 mejores novelas españolas escritas por mujeres (siglos XX y XXI)", El Cultural

Constantino Bértolo / VV.AA
Periférica
Cáceres, 2022, 187 pp. / 4 de marzo del 2022, pp. 8-15

Fernando Valls

Encuestas y más encuestas, con cualquier excusa, moda o celebración, todas con voluntad canónica, por su propia naturaleza, aunque intenten curarse en salud negando ese afán canonizador. Constantino Bértolo ha sido crítico literario en *El Progreso*, de Lugo, y en el diario *El País*, entre otros medios, así como editor hasta su jubilación en el 2014 en Debate y Caballo de Troya, fundada esta última en el 2004 como pequeño sello de la multinacional Penguin Random House, donde publicó por primera vez a autores jóvenes, algunos de los cuales figuran ya entre los más destacados, como son los casos de Marta Sanz, Elvira Navarro y Cristina Morales, quienes han reconocido la ayuda que el editor les prestó en sus inicios.

El libro surge de un encargo que le hizo a Bértolo el escritor, editor y galerista Julián Rodríguez (también editado por Caballo de Troya), fallecido joven, a quien está dedicado, y con cuyo libro, *Cultivos* (2008), se cierra este volumen que nos ocupa. Parece ser que el encargo incluía dos condiciones: que los libros escogidos fueran 55 y que los comentarios dedicados a cada uno de ellos resultaran sucintos.

Las obras seleccionadas se publicaron entre 1902 y el 2008 ("hemos considerado 2008, el año de la crisis que se llevó por delante un horizonte de expectativas, como fecha final del XX", aclara Bértolo), aunque no siempre se aduce la fecha de aparición de los libros. En algún caso, sería conveniente tener también en cuenta la de escritura, tal y como debemos fijarnos además en qué épocas, períodos o estéticas se detiene sobre todo. Así, predomina el llamado *realismo social* y sus alrededores, pasa mucho más rápido por los *novísimos* y por la *posmodernidad*, y sorprende la escasa presencia de los poetas del 27 y de la generación del *mediosiglo*, pues solo escoge Bértolo libros de Lorca y Carlos Barral. Pero también resulta importante calibrar los géneros a los que se adscriben los libros, que en este caso son la novela, que predomina, con diferencia, frente a la novela corta (que Bértolo a veces llama *breve*), la poesía, el teatro (solo aparecen tres piezas y la más reciente data de 1961), el ensayo, los libros de viajes ("son libros muertos", afirma sorprendentemente, aunque no me parece que aquellos que resultan notables lo sean más que algunas de las novelas que Bértolo selecciona), un par de volúmenes colectivos entre el ensayo y lo narrativo (el número de la revista *Tensor* y el titulado *El año que tampoco hicimos la revolución*), un libro de memorias, las de Antonio Ferres (¿por qué las suyas y no las de Corpus Barga, Carlos Barral, Francisco Ayala, Caballero Bonald o Castilla del Pino?), y solo un diario, el muy relevante de Max Aub. Quizá lo más sorprendente, al menos para mí, sea que solo escoge un volumen de cuentos, de Juan Eduardo Zúñiga, a quien podría haber sumado los de Chaves Nogales (*A sangre y fuego*, 1937), José María de Quinto (*Las calles y los hombres*, 1957), Ignacio Aldecoa (*El corazón y otros frutos amargos*, 1959) o Alberto Méndez (*Los girasoles ciegos*, 2004); pero nada de aforismos ni de microrrelatos, seguramente porque considera que la brevedad, poesía aparte, no se relaciona suficientemente con la historia. Así las cosas, habría resultado interesante llamar la atención sobre cómo, en formatos menos habituales, puede producirse de igual modo esa relación, como –por ejemplo– se cumple en *Los niños tontos* (1956), de Ana María Matute, *Neutral corner* (1962), de Ignacio Aldecoa o *Los males menores* (1993), de Luis Mateo Díez; o en cualquier libro o antología de aforismos notable, tales como, por ejemplo, los de Juan Ramón Jiménez, José Bergamín o Rafael Sánchez Ferlosio. Y a propósito de este, pondera con razón *El Jarama*, aunque también podría haber comentado que su autor detestaba esa novela. No hubiera estado mal, en la lógica del antólogo, haber incluido *Imán* (1930), *La colmena* (1951), *Réquiem por un campesino español* (1953 y 1960), *Los hijos muertos* (1958) o *Celia en la revolución* (escrito en 1943, si bien publicado en 1987). Y podría haberse tenido en cuenta en qué editoriales aparecieron estos libros y qué recepción tuvieron en el momento de su aparición. Así, las narraciones de Rafael Chirbes (*La buena letra*, 1992), Ray Loriga (*Lo peor de todo*, 1992) y Luis Magrinyà (*Belinda y el monstruo*, 1995) se publicaron en Debate, cuando la dirigía Bértolo. Y por lo que se refiere a la distinción entre novela y novela corta, a la que antes hemos aludido, habría que preguntarse si forman parte de un mismo género. Parece evidente que no, entre otras razones porque tienen una historia diferente, y una retórica, estructura, tratamiento de la historia y de los personajes distintos.

Conforme se acerca al presente, la selección, como no podría ser de otra manera, se vuelve más caprichosa. Así, de los 19 últimos libros que escoge, entre 1975 y el 2008, solo me parecen indiscutibles –no pierdo de vista los criterios de Bértolo– los de Eduardo Mendoza, Juan Iturralde, Juan Eduardo Zúñiga, Miguel Delibes, Juan Marsé (aunque yo hubiera optado por *Si te dicen que caí* o *Ronda del Guinardó*), Juan Benet, Antonio Gamoneda y Rafael Chirbes. El caso es que varias de las obras elegidas son las que suelen destacarse en las historias de la literatura, cuyo valor ha sido establecido por la crítica, los historiadores de la literatura y los lectores. Sea con la obra escogida o con otra similar, es también el caso de Valle-Inclán (yo me hubiera decantado por *Romance de lobos*) o Baroja (prefiero *La busca*), Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Ortega y Gasset, Lorca, Unamuno, Sender (aparece como recopilador, no como autor individual), María Zambrano, Carmen Laforet, C. J. Cela, Antonio Buero Vallejo, Ángela Figuera Aymerich, Rafael Sánchez Ferlosio, Rosa Chacel, Carlos Barral, Luis Martín-Santos, Max Aub, Juan y Luis Goytisolo, Carmen Martín Gaite, Eduardo Mendoza, J. E. Zúñiga, Miguel Delibes, Juan Marsé, Juan Benet, Juan José Millás (lo prefiere, en lo que podría ser su generación, no en vano le puso un interesante apéndice en 1991 a *Papel mojado*, a Álvaro Pombo, José María Merino, Luis Mateo Díez, Luis Landero o Javier Marías), Antonio Gamoneda y Rafael Chirbes. En suma, de los 55 seleccionados, más de la mitad, creo que 29, son ya clásicos contemporáneos asentados. Otras presencias resultan –digamos– extravagantes (a *La malcasada*, de Carmen de Burgos, por solo aducir un ejemplo, le falta complejidad formal y lingüística tanto en la construcción de los personajes como en los diálogos, y le sobra didactismo), sin que falten referencias discutibles o intercambiables.

Y a pesar de que, en este terreno, todo sea opinable, no llaman más la atención algunas apariciones que ciertas ausencias.

El orden de los libros, si es que sigue la cronología, la fecha de publicación, me parece que se encuentra algo trastocado, pues, por ejemplo, *Poeta en Nueva York* (1940), debería figurar tras *Eugenio o proclamación de la primavera* (1938), y *El tintero* (1961) tendría que situarse tras *La sinrazón* (1960); el lugar de *La gallina ciega* (1971) sería tras *Reivindicación del conde don Julián* (1970) y *Así se fundó Carnaby Street* (1970); y *Las pistolas* (1981) (se trata del único libro del conjunto, una novela corta, en el que el comentario se centra en el argumento, pero habría que haber recordado que su autor fue, sobre todo, actor), debería hallarse junto a *Los santos inocentes* (1981). Y, por último, *Évame* (2013), de Carlos Oroza, una selección de sus libros anteriores, como tal, quedaría fuera de las fechas escogidas para enmarcar esta antología, aunque muchos de sus poemas se publicaran entre las indicadas.

También llama la atención que aparezcan tan pocos escritores del exilio republicano, dados los criterios de selección. Así, solo encontramos obras de Juan Ramón Jiménez, Luisa Carnés, si bien publicadas antes de exiliarse, María Zambrano, Rosa Chacel y Max Aub. Pero por qué no trabajos de Alberti, Francisco Ayala, María Teresa León, León Felipe, Luis Cernuda o Tomás Segovia. En cuanto a las fechas de los libros, aparece alguna errata de escasa importancia. Así, *Nuevas amistades* se publica en 1959 y no en 1970, como se indica en la p. 97; a propósito de Marsé se refiere a *el aventis*, cuando debería ser *las aventis*, pues se trata de aventuras, de historias contadas por niños; se pregunta "qué dejamos de leer cuando leemos teatro", cuando quizá fuera más pertinente preguntarse qué dejamos de ver escenificado sobre las tablas; creo recordar que Benet solía hablar de *gran estilo*, no de *estilo alto*; y, por último, el libro de Antonio Ferres se titula, en plural, *Memorias de un hombre perdido*. La chinchería no está mal en este caso, puesto que el autor también la cultiva.

El criterio para llegar a la selección, se explica en el prólogo, supone un recorrido por libros de diversos géneros que respondan a la pregunta de quiénes somos, y "sobre esa capacidad de mutua intervención descansa nuestro criterio de selección". Así, declara Bértolo que "valora la relevancia de ciertos libros según su capacidad para intervenir directamente no en la realidad histórica, sino en su relato, en la narración que subyace a modo de subjetividad colectiva en toda comunidad", y confiesa que aborda la literatura como "interlocutor (diálogo y crítica) con la historia". Por ello, continúa, "estos cincuenta y cinco libros nos parecen relevantes por ser espejos de esa conversación dialéctica, cómplice o crítica, entre la literatura y la historia". Sea como fuere, y a la vista del resultado, la selección resulta tan caprichosa como cualquier otra, aparte de que su autor podía haberse evitado cierto amiguismo. Lo importante, en definitiva, es que tenga un criterio por el que guiarse, aunque ateniéndonos a él me parece que existen otras alternativas de más interés literario e histórico, que reflejan con mayor complejidad y matices quiénes hemos sido y quiénes somos.

El Bértolo más polemista se cuestiona el canon, para proporcionarnos otro no menos discutible que los establecidos, a pesar de que afirma que no está sugiriendo un contracanon sino "proponiendo un diálogo crítico con la historia literaria dominante". En fin, si semejante aclaración lo tranquiliza... Quizá no quiera darse cuenta de que cualquier relación de textos que se haga, de mayor o menor calado, en función de unos criterios u otros, incluyendo ciertos libros y dejando fuera otra selección, actúa como un canon, aunque luego resulte más o menos influyente. Pero, por lo que dice en el prólogo, no parece su autor tener muy claro qué es el canon, y dudo mucho que "el mercado y las listas de libros más vendidos", que responden a otra lógica, se lo hayan llevado por delante. Además, sigue el Bértolo polemista, en un momento dado echa de menos la erudición (p. 52; e incluso en las pp. 88 y 154 la cultiva, concluyendo el texto con una alusión a la "Egloga I", de Garcilaso, y a un conocido verso de Celaya), pero se muestra despreciativo con los profesores y los críticos, a los que se refiere como la *crítica hegemónica*, la *crítica paternalista*, la *académica o filológica*, que suele ser aquella cuyos criterios no comparte, sin que nos la presente nunca, como si fuera una masa compacta o acaso una entelequia, todos iguales ("digamos los supuestos pecados, pero no el nombre de los presuntos pecadores", se cura en salud). Sus alternativas, por lo visto, son Guillem Martínez e Ignacio Echevarría (a quien cita a propósito de Chirbes, lo que resulta muy oportuno...), de modo que ¡estamos apañados! A este propósito, en fin, trae a colación los tópicos más manidos sobre *la obra maestra*; *los académicos*, *los filólogos*, la teoría literaria *o los manuales de historia literaria*, conceptos cuya utilidad, valor y uso simplifica; utiliza un *marxismo de garrafón*, por decirlo a la manera de Muñoz Molina, de tercera mano, que hubiera ruborizado al propio Juan Carlos Rodríguez, con una cita suya empieza el libro, aunque se refiera también de pasada a Marx, Gramsci y Jameson; y reivindica la añeja literatura social, más que periclitada (en relación con *Los enanos,* matiza que forma parte de un "realismo de la fealdad más que realismo social"). En este sentido, defiende la necesidad de "aprender a escuchar en voz alta" (más adelante, cuando se centra en la poesía de Carlos Oroza, aunque en las páginas que le dedica haya más versos que análisis, afirma que "acaso la poesía es un hablar alto"), obviando el problema de que la poesía social, en muchos casos, alzó demasiado la voz, sin que por ello ni se la oyera mucho más ni tampoco mejor. Cuestiona, con buen criterio, los populismos de derechas, pero se olvida de los de izquierdas, que tampoco faltaron. Y, casi lo peor, cae en el chiste fácil y se hace el gracioso...

Me pregunto a quién se dirige este libro. A los lectores normales y corrientes, no creo, porque dudo que entendieran algo, aunque Bértolo tenga mucha fe en la capacidad del lector medio; a los entendidos en la materia, tampoco, porque apenas nada les va a descubrir, ni siquiera las apuestas más sorprendentes y literariamente menos justificadas. Así, se queda en una especie de *tierra de nadie*, en un mero desahogo personal (recuérdese lo que comenta Carmen Martín Gaite sobre los *desahogos personales*, en el libro que Bértolo selecciona), al que me temo que se le va a prestar menor atención de la que merece, aun cuando yo mismo lo haya leído con curiosidad e interés; al igual que tampoco se le prestó ninguna atención a un volumen semejante de Ignacio Echevarría (*Los libros esenciales de la literatura en español. Narrativas de 1950 a nuestros días*, 2011), con el que, ya desde la primera página de la introducción, se emparenta Bértolo.

Lo que más me ha interesado es que haya buscado otros caminos para observar y analizar la historia literaria; la lectura que hace de algunas obras, la comparta o no, las explicaciones o definiciones que nos proporciona de algunos conceptos culturales o literarios ("la muerte de la novela decimonónica..., el surgimiento de una nueva mirada", y lo que llama la "novela de desaprendizaje"; la distinción entre novela social y novela revolucionaria; la comparación que establece entre los libros de Ortega y Gasset y de Díaz Fernández; la posmodernidad y su llegada y asentamiento en España), o sobre la relación entre la literatura y la Historia (escribe *Historia* con mayúscula y *literatura* en minúscula), que en general comparto, etc. Pero también llama la atención cómo acaba a veces los textos, con frases concluyentes, que él considera definitorias, lapidarias. Casi siempre escoge bien las citas que aduce de los libros, aunque en otros casos se limita a llevar el agua a su molino... El ¿comentario? más heterodoxo es el que le dedica a *Caza nocturna*, de Olvido García Valdés, pues se compone de una conversación con la autora. Y no siendo Bértolo político/a profesional, ni pseudofeministo/a simplón/ona, ni tampoco periodisto/a con ganas de agradar, podría haberse evitado los innecesarios y pesados desdoblamientos frecuentes.

El caso es que unas veces peca por exceso; y otras, por defecto; le falta ponderación y gusto, buen criterio, escepticismo, y le sobra afán aleccionador. Y tan innecesario resulta que incluya a Belén Gopegui, su mujer, aun escogiendo su mejor novela, como a quien le encargó el libro. Sea como fuere, este es un libro que deben leer y tener en cuenta todos aquellos a quienes les interese la historia literaria, como es mi caso, y por ver cómo el denostado canon (en una entrevista que le hacen en *El País*, con motivo de la apa-

rición del libro, llega a decir que "el canon es censura", con lo que tenemos que sospechar que tampoco tiene muy claro lo que es la censura) se intenta sustituir por otro, no siempre más ecuánime, ni más representativo, ni siquiera más justo. Y, sin embargo, la arriesgada apuesta de Bértolo debería haberse leído y haber generado un debate, algo que siempre resulta sano y productivo.

Si comparamos la selección de libros que hace Bértolo con los resultados de la encuesta de *El Cultural* (4 de marzo de 2022) sobre las 25 mejores novelas españolas de mujeres de este siglo y del pasado, el trabajo del crítico y editor sale mejor parado. No sé qué les habrá parecido a los lectores de la revista, pero a mí me han sorprendido mucho, tanto las preferencias como el orden, algunas presencias y otras ausencias. Y dejo para el final la naturaleza en sí de la encuesta (¿juegan las escritoras un partido literario diferente?; ¿se les beneficia, se les concede visibilidad, por usar el léxico de los defensores de estas parcelaciones, situándolas en una liga aparte?, creo que no, que al contrario), la lista de los encuestados, la presencia en ella de una novelista que escribe en catalán y la ausencia de las que lo hacen en gallego y vasco. A este respecto, Javier Marías ("Usurpador del Defensor", *El País Semanal*, 9 de enero del 2022, p. 74) ha escrito que "estos cómputos –en referencia a otros semejantes– sí que son sexistas. Lo de estar contando el número de varones y mujeres en todo, como si no perteneciéramos a una única especie y no fuéramos todos iguales, y no resultaran indiferentes, por tanto, las cantidades de un sexo y de otro. Esta manía que nunca termina sí que es `recalcitrante´, además de nociva e idiota. Eso sí, a mi no `sexista´ parecer".

Según la encuesta la mejor novela es *Nada* (1945), de Carmen Laforet, elección sorprendente sobre la cual Nadal Suau necesita hacer equilibrios para justificarla. Le sigue, *Entre visillos* (1958). Ambas obtuvieron el Premio Nadal, que también logró *Primera memoria* (1960), de Ana María Matute. O sea, que entre las cuatro mejores novelas, tres de ellas obtuvieron el Nadal, siendo dos de ellas las primeras obras de sus autoras. Por lo visto, los encuestados tienen una gran querencia por las primeras novelas, pues a las de Carmen Laforet y Carmen Martín Gaite se suman luego las de Esther Tusquets y Adelaida García Morales. La tercera es *La plaça del diamant* (1962), de Mercè Rodoreda, de la que me ocuparé más adelante, pero se trata del autor catalán con más traducciones en su haber. Pero la pregunta que se harán los lectores es si las tres ganadoras del Nadal no publicaron ninguna novela mejor durante el resto de su trayectoria literaria. Así es en el caso de Carmen Laforet, lo que resulta suficientemente significativo, pero no es cierto en los otros dos casos. En el de Carmen Martín Gaite me parecen superiores *Nubosidad variable* (1992), que aparece en el puesto número 14, y sobre todo *El cuarto de atrás* (1978), está en el lugar número 24, quizá su mejor novela y una de las mejores de los siglos que nos ocupan, a la que podría haberse añadido también *Ritmo lento* (1962). En el puesto 22 aparece citada su novela corta *El balneario* (1955), que pertenece a otro género. Si nos centramos en Ana María Matute, podríamos hacer consideraciones semejantes, pues probablemente sus dos mejores novelas, las más ambiciosas y logradas, sin desdoro de la de 1960, sean *Los hijos muertos* (1958), no figura entre las 25 elegidas, y *Olvidado Rey Gudú* (1996), que aparece en octavo lugar.

De las autoras del exilio republicano solo encontramos tres, la citada Rodoreda, Rosa Chacel y Luisa Carnés, a quienes podría haberse sumado alguna de las singulares novelas de Angelina Muñiz-Huberman. Las *Memorias de Leticia Valle* (1945), de Rosa Chacel, aparece situada en quinto lugar; *Barrio de Maravillas* (1976) en el noveno; mientras que *La sinrazón* (1960), la mejor, en mi opinión, se sitúa en el número 18. Sea como fuere, en un orden correcto o no, la vallisoletana aparece bien representada en la encuesta. En cambio, en la sobrevaloración de Luisa Carnés, su novela *Tea Rooms. Mujeres obreras* (1934) es la escogida en el décimo lugar, creo que se ha tenido más en cuenta su temática, la reciente revalorización de su obra y el auge del feminismo.

De Esther Tusquets solo se cita en sexto lugar su primera novela, *El mismo mar de todos los veranos* (1978), históricamente muy valiosa, entre otras razones porque quizá sea la primera novela, tras la muerte de Franco, en que aparece de manera explícita el lesbianismo. En el breve comentario que le dedica Lourdes Ventura afirma –me temo que exagerando un poco– que "revolucionó la escritura de mujeres". Echo de menos, sin embargo, *Para no volver* (1985), su otra gran novela. Muy atinada me parece la elección de *El sur* (1985), de Adelaida García Morales, otra primera novela, aunque se trata también de una novela corta; y la de *Celia en la revolución* (1987, aunque escrita en 1943), de Elena Fortún, que figura como la última de la lista.

No estoy seguro de que las novelas que se citan de Emilia Pardo Bazán (*La quimera*, 1905), Concha Espina (*La esfinge maragata*, 1914), Concha Alós (*Los enanos*, 1962) y Josefina Aldecoa (*Historia de una maestra*, 1990) merezcan aparecer en esta lista tan restringida.

Almudena Grandes y Belén Gopegui forman parte de una generación intermedia. *La conquista del aire* (1998) está bien elegida; menos lograda me parece, en cambio, *Lo real* (2001). Resulta injusta la posición que ocupa la obra de Almudena Grandes, pues solo se cita *El corazón helado* (2007), y en el puesto número 16. Novelas como *Las edades de Lulú* (1989), *Malena es un nombre de tango* (1994) o la serie de los denominados *Episodios de una guerra interminable* (2010-2020, 5 volúmenes) tendrían que haber tenido aquí mucho mayor protagonismo. Nuria Azancot, en el comentario general a los resultados de la encuesta, lo explica por la dispersión del voto. Pero si las encuestas estuvieran bien hechas, debería tenerse en cuenta esa posibilidad, para que no se produzcan arbitrariedades en los resultados.

Entre las autoras del siglo XXI, me refiero a las más jóvenes, solo aparecen dos: Cristina Morales, cuya *Lectura fácil* (2018) es excelente, no en vano acaba de obtener en Berlín, sin que la prensa española se haga eco, el Premio Internacional de Literatura Europea, y la sobrevalorada Sara Mesa, *Un amor* (2020). No tardarán en acompañarlas Elvira Navarro, Marina Perezagua y Lara Moreno, por solo citar unos pocos nombres, de autoras cuya obra conozco bien. Siendo de una generación anterior, pero publicando en el nuevo siglo, tendría que haber figurado en esta lista la muy buena novela de Clara Usón, *La hija del este* (2012), como también se echan de menos las obras de Cristina Fernández Cubas (*La puerta entreabierta*, 2013), Paloma Díaz-Mas (*La tierra fértil*, 2000) y Rosa Montero (hay mucho donde elegir: *Temblor*, 1990; *Bella y oscura*, 1993; e *Historia del Rey Transparente*, 2005). Tampoco está de más recordar que de todas las citadas han ganado el Premio Sor Juana Inés de la Cruz, un buen termómetro, se concede en México desde 1993, Angelina Muñiz-Huberman (*Dulcinea encantada*, 1992), Almudena Grandes (*Inés y la alegría*, 2010), Marina Perezagua (*Yoro*, 2015) y Clara Usón (*El asesino tímido*, 2018).

Si hubieran limitado la encuesta a la literatura en castellano, se habrían evitado el ridículo de solo citar a una autora en catalán, ignorando al resto, así como a las novelistas en gallego y vasco. Además, de las dos grandes novelas de Mercè Rodoreda, tendrían que haber ocupado un lugar: Víctor Català (*Solitud*, 1905), según Gabriel Ferrater se trata de una obra excepcional, de la mejor novela catalana; Maria Mercè Marçal (*La passió segons Renée Vivien*, 1994), Premio de la Crítica española; Carme Riera (*Dins el darrer blau/En el último azul*, 1995; y *Cap al cel obert/Por el cielo y más allá*, 2000); y las jóvenes Eva Baltasar (*Permagel*, 2018) e Irene Solà (*Canto jo i la muntanya balla/Canto yo y la montaña baila*, 2019), traducida a veinticinco lenguas. Por lo que respecta a la literatura gallega, deberían aparecer *Néveda* (1920), de Francisca Herrera Garrido; *Adiós, María* (1971), de Xohana Torres; *Herba moura* (2005), de Teresa Moure, novela que ganó el Premio Gallego de Buenos Aires, imponiéndose nada menos que a *Xente ao lonxe*, de Eduardo Blanco Amor; *Memoria de ciudades sen luz* (2008), de Inma López Silva; *A Veiga é como un tempo distinto* (2011), de Eva Moreda; y *Morgana en Esmelle* (2012), de Begoña Caamaño. Y de la vasca habría que tener en cuenta, al menos, las siguientes novelas: *Zergatik panpox/Por qué, Panpox* (1979), de Arantxa Urretabizkaia; *Bihotz handiegia/Un corazón demasiado grande* (2017), de Eider Rodríguez; y *Aitaren*

etxea/La casa del padre (2019), de Karmele Jaio. A la vista de todas estas novelas injustamente olvidadas, *El Cultural* debería repetir la encuesta, centrándola ahora en las novelistas que han hecho su obra en catalán, gallego y vasco, y preguntándole a quiénes realmente conocen la materia.

Creo, en efecto, que ese es el problema de esta y de otras muchas encuestas, esas que cada año se empeñan en señalar los mejores libros del año, preguntándoles a la gente de la casa, a los periodistas del medio, cuyas lecturas, a la vista de los resultados, no deben de ser muy abundantes.

Entre los que han participado en la encuesta de *El Cultural*, se trata de 9 mujeres y 5 hombres, aparecen quienes conocen a fondo la historia de la novela española de estos dos siglos, tales como Santos Sanz Villanueva, Germán Gullón, Rosa Navarro y Pilar Castro, por solo citar unos pocos nombres, aunque haya varios más entre los encuestados que podrían sumárseles. Sin embargo, a la vista del resultado, algunos otros parece que se quedaran en las lecturas escolares obligatorias y de allí hubieran saltado a las novedades más rabiosas. Me parece poco bagaje para opinar. Pero lo que me pregunto es si el resultado hubiera sido el mismo en caso de haber consultado a Darío Villanueva, José-Carlos Mainer, Carme Riera, Anna Caballé, Ángel Basanta, Juan Antonio Masoliver Ródenas, José Luis Martín Nogales, Juan Rodríguez, José Jurado Morales, José Luis Calvo Carilla, Ana Merino, Domingo Ródenas de Moya, Jordi Gracia, Epicteto Díaz, José María Pozuelo Yvancos, Jesús Ferrer, José Teruel o Ana Rodríguez-Fischer, y todos los críticos, historiadores de la novela y escritores que se les ocurra, siempre que sean buenos lectores de la novela española. Me parece que no, que hubiera estado más en la línea de lo que yo he sugerido en estas páginas.

En suma, en la España contemporánea ha habido grandes novelistas que –casi todas ellas– han sido reconocidas en su momento como tales, desde Emilia Pardo Bazán a Cristina Morales, pasando por Rosa Chacel, Carmen Laforet, Elena Fortún, Ana María Matute, Carmen Martín Gaite, Esther Tusquets, Angelina Muñiz-Huberman, Adelaida García Morales, Almudena Grandes o Rosa Montero, a quienes habría que añadir las novelistas catalanas, gallegas y vascas que hemos citado.

Si este que aparece en *El Cultural* es el panorama real de la novela española escrita por mujeres durante los siglos XX y XXI, ateniéndonos a los títulos y al orden que ocupan, el resultado parece pobre. Y eso es lo que he tratado de poner de manifiesto, que no es ese sino otro diferente, con títulos distintos y también otras autoras que tendrían que sumarse a las que se citan, y por supuesto, teniendo en consideración, de verdad, a las novelistas que han escrito su obra en catalán, gallego y vasco.

P.S. Quiero darle las gracias a Olívia Gassol, Dolores Vilavedra, Olivia Rodríguez González, Jon Kortazar y Gemma Pellicer, por la ayuda que me han prestado. Y a Liliana Muñoz, por su interés.

Tres novelas

Diamela Eltit
Fondo de Cultura Económica
Ciudad de México, 2021, 360 pp.

Abraham Villa Figueroa

Podemos proponer, a riesgo de generalizar, que hay dos vías para que un escritor trate los conflictos políticos en la novela: recrear el drama de los actores principales, los protagonistas de la Historia, o depurar la experiencia del individuo sometido a ciertas formas de poder. El primer camino es el más habitual. Consiste en relatar las acciones de las personas que están a la cabeza de los grandes acontecimientos políticos, ya sean individuos particulares y perfectamente identificables (el Leónidas Trujillo de *La fiesta del chivo*, de Mario Vargas Llosa, o la Carlota de Bélgica de *Noticias del Imperio*, de Fernando del Paso, por ejemplo), ya sean personajes que representan a las figuras típicas, los partidos ideológicos o las clases sociales que definen el devenir de los acontecimientos (como el Julian Sorel de *Rojo y negro*, modelo de bonapartista y depositario del espíritu revolucionario burgués en tiempos de la Restauración borbónica, o el dictador de *El otoño del patriarca*, arquetipo del dictador latinoamericano). La segunda vía es menos común, pero ha producido obras memorables, como *El castillo* o *El proceso*, de Franz Kafka, o *1984*, de George Orwell. Abandona la referencia a entidades políticas históricas y concretas. No se cuenta quiénes lideran cuáles partidos, por qué se cuecen las traiciones y las tomas de poder, cómo se organiza la actividad administrativa y militar. Hay un desplazamiento del protagonismo, que ya no atiende a las fuentes del poder (los actores que hacen la vida política). Esta segunda vía se ocupa de los bordes alejados del centro, donde el poder se padece y las personas, privadas de la capacidad de ejercerlo directamente, se acomodan a lo que la autoridad les exige, negociando con actos pequeños y tangenciales su libertad y el ejercicio de sus valores. Lo que vemos a través de las narraciones de la vida de Josef K. o Winston Smith es cómo el poder adquiere dimensiones alienantes, trascendentes y abstractas, que colocan a sus súbditos en una posición minoritaria y los obligan a resistir las fuerzas arbitrarias que intentan someterlos y dispersarlos. En esa resistencia se juega su existencia más fundamental.

Diamela Eltit, escritora chilena nacida en 1949, pertenece a la segunda tendencia. Galardonada el año pasado con el Premio FIL de Literatura en Lenguas Romances, el FCE acaba de reimprimir un volumen que contiene tres de sus novelas cortas: *Los vigilantes* (1994), *El cuarto mundo* (1988) y *Mano de obra* (2002). Habiendo iniciado su carrera de escritora en los años de la dictadura de Augusto Pinochet, la sombra de un poder incontestable, inasible y totalitario se cierne sobre estas novelas. Hay en ellas una preocupación por comprender la experiencia subjetiva del sometimiento a figuras autoritarias vagas, oscuras y absolutas. Pueden leerse como la depuración de una experiencia política muy particular (la vida chilena de la dictadura en las últimas décadas del siglo pasado), que se intensifica hasta el punto en que el realismo se sustituye por un cuadro casi arquetípico de la alienación, el sufrimiento, el fervor y los sinsabores de la resistencia cotidiana a poderes autoritarios tan grandes que presentan al individuo una existencia incontestable y lo someten a labores y tribulaciones sin descanso. El mundo que habitan coloca a los personajes de estas novelas en condiciones de miseria material y espiritual en las que deben perseverar para encontrar un resquicio, por más pequeño que sea, de autonomía.

En *Los vigilantes* encontramos a una mujer y a su hijo pasando los días encerrados en casa. Padecen la vigilancia feroz y constante de los vecinos. Ella escribe cartas al padre del hijo, de quien se ha separado. En estas cartas, que constituyen la mayor parte de la narración, ella cuenta sus penas cotidianas a la vez que conserva una actitud hostil, temerosa y desafiante hacia su destinatario, un hombre que personifica la autoridad principal de los poderes, nunca expuestos sin vaguedad, que acosan a los protagonistas. No hay referentes históricos o geográficos que sitúan la narración en un orden

preciso. El mundo externo no tiene una presencia aguda, colorida o próxima. Predomina la sensación de aislamiento mental en los personajes. La mujer está atrapada, más que en el edificio de su casa, en una prisión psicológica: la paranoia la aleja de los demás, el miedo la paraliza, el odio la somete a vaivenes del ánimo que eliminan cualquier posibilidad de un esfuerzo concertado para resolver sus problemas. La pobre descripción del mundo que habitan los personajes contrasta con la viva recreación de su mentalidad. El ánimo de la mujer concentra todas las contradicciones de su situación: odia a su expareja pero necesita contarle su vida, es fría y distante con su hijo, no parece quererlo demasiado, pero la idea de que vaya a vivir con el padre la horroriza, se lamenta sin descanso del sufrimiento que le produce la vigilancia constante de los vecinos, pero al hacerlo no encuentra las fuerzas suficientes para cambiar su vida. El carácter de la mujer, más que un conjunto de rasgos particulares, es una fuerza instintiva e inmediata, sin unidad, contradictoria y abstracta como la situación de sometimiento en la que se encuentra. Tenemos enfrente a alguien que no tiene nombre y apellido, que no tiene una personalidad singular e insustituible. Ella produce la impresión de que no posee una personalidad propia porque no se pertenece a sí misma. Sólo ocupa un lugar dentro de un esquema mayor, sobre el que no tiene injerencia o control. Es la mujer sujeta al poder del hombre y de la sociedad, encerrada en su rol de madre, sin independencia ni dominio de sí, en un estado de confusión constante, sumergida en una ansiedad y enajenación tan hondas que no puede ayudarse a sí misma más que alimentando un pequeño rescoldo de esperanza en que las cosas cambien.

Eventualmente la madre y el hijo abandonan la casa y se alejan de la vigilancia de los vecinos y del padre. Este triunfo no es una restitución. La libertad no les devuelve una comunidad que los trate decentemente. Al contrario, la libertad implica la negación de cualquier vínculo humano. La madre y el hijo se desentienden del poder que los subyuga entregándose a la animalidad: "Las miradas que nos vigilaban apabullantes y sarcásticas no pueden ya alcanzarnos. [...] Nos entregamos a esta noche constelada y desde el suelo levantamos nuestros rostros. Levantamos nuestros rostros hasta el último, último, el último cielo que está en llamas y nos quedamos fijos, hipnóticos, inmóviles, como perros AAUUUU AAUUUU AAUUUU aullando hacia la luna".

El análisis de la vida mental del individuo subordinado a poderes abstractos adquiere especial profundidad en estas tres novelas porque no se acusa a una autoridad despótica como la única causante del sufrimiento y la pérdida de libertad. Hay algo en la constitución psíquica de los personajes que produce sus pesares y que es imposible de eliminar. Son estructuras inherentes a la vida social y familiar. Deshacerse de ellas implica renunciar a la posibilidad de pertenecer al mundo interpersonal y, por lo tanto, quedar reducido a un puñado de impulsos animales, al instinto puro (el cual no tiene una connotación negativa, al contrario, es donde los personajes de Eltit se perciben más independientes). La segunda novela del volumen, *El cuarto mundo*, trata sobre la fuerza de estos lazos disciplinarios en el interior de la familia. Narra la vida de dos hermanos mellizos desde que están en el vientre materno hasta que llegan a la pubertad y, debido a una madurez anticipada, reemplazan a los padres en la casa familiar luego de que éstos la abandonan. La novela analiza cómo se reproduce la estructura familiar y el papel que en ello desempeñan las relaciones de poder, los roles de género y el deseo sexual.

En *El cuarto mundo* tampoco se describen detalladamente las cualidades históricas y sociales donde suceden los acontecimientos. Escasean los nombres propios. En el centro del escenario está la vida mental y sus laberintos, que se extienden más allá de la verosimilitud: la primera mitad de la narración, contada por el hermano varón, comienza cuando observa su propio desarrollo y el de su hermana en el útero materno. Su voz y sus reflexiones no son infantiles. Describe con una suerte de furor psicoanalítico la relación de sus padres y los deseos que se entrecruzan en ella: la pretensión de autoridad del padre, la sumisión y la piedad de la madre, el ansia secreta de una vida erótica más satisfactoria, los celos, la angustia, el sacrificio, la violencia y otros ires y venires pasionales. A través del punto de vista de los mellizos (la hermana narra la segunda mitad de la novela), se pretende descubrir la esencia anímica que mueve las relaciones de deseo y poder entre el hombre y la mujer que forman y sostienen una familia. No hay descripciones pintorescas o anecdóticas. Cada acontecimiento se depura hasta sus manifestaciones más precisas en la interioridad de los personajes. El episodio del adulterio de la madre, por ejemplo, no se detiene en detalles concretos. Acomete directamente las sensaciones internas que dan valor a la experiencia vital: "Mi madre había entrado en un estado absolutamente profano y misterioso al descubrir el orden exacto de su deseo. El haberlo vislumbrado la hacía sentir como si en realidad lo estuviera consumando".

La agudeza psicológica de Eltit brilla aquí más que en las otras dos novelas. Su comprensión de las fuerzas disipadoras y cohesivas que constituyen los conflictos pasionales entre hombres y mujeres son tan reconocibles y adquieren una viveza tan inmediata que no se echa en falta la descripción de un mundo social o histórico preciso. Justo lo contrario: parece que, evitando los compromisos de la verosimilitud, Eltit aísla con mayor provecho los deseos que fundan y conservan el pacto político, sexual y erótico que hay entre el padre y la madre. La descripción de la vida familiar como un esquema de pasiones entre sus miembros la convierte en un sistema cerrado, en una estructura de regulaciones y balances que lucha por imponerse al caos de los instintos. La búsqueda de placer que la madre emprende en relaciones extramaritales o los encuentros sexuales precoces que tienen los mellizos con personas fuera de la familia dan cuenta de una energía entrópica que se opone a la estructura familiar.

Pese a que los hermanos lamentan la sordidez de la vida familiar y añoran una más libre satisfacción de sus deseos, al final sellan con su unión incestuosa la transferencia de papeles: quedan a la cabeza de la casa familiar, hombre y mujer al frente de una nueva generación que heredará los pecados de los padres y se internará en un nivel más bajo de degradación: "Ellos [los padres] abandonarán la casa y nos legarán el rigor de las paredes y las grietas de las culpas familiares. Abandonando la casa, se harán más amplio el espacio y más grotesco mi cuerpo", dice la hermana, quien se consagra en su nueva condición cuando queda embarazada. La estructura familiar se reproduce sin descanso. Los lazos de poder engendran nuevos hijos que conservarán las miserias de los padres: el hambre, la lujuria, la hostilidad, la desesperanza y el encierro. Al igual que con la madre y el hijo de la primera novela, en *El cuarto mundo* el poder encierra a los protagonistas en la casa familiar. La difuminada vida social del exterior solo da visos de violencia y barbarie. Si alguna vez su espíritu albergó la posibilidad de una existencia menos desdichada, el destino implacable destruyó sus aspiraciones y los condenó a una miseria mayor que la de sus padres: cuando nace su hija, la venden, pues todo se vende en "el amplio mercado" y "los vendedores venden incluso aquello que no les pertenece". Después de que el patriarca y la familia imponen la angustia, el miedo y el sufrimiento a los personajes de las dos primeras novelas, una estructura de poder más degradante está lista para sumir a los protagonistas de la tercera novela en un estado peor: el mercado.

Dejamos atrás la vigilancia de una autoridad lejana e indefinida (el padre de *Los vigilantes*) y el dominio ineludible de la familia que sacrifica a los hijos en aras de la autoconservación (en *El cuarto mundo*) y nos enfrentamos a la tiranía del mercado en la tercera novela, *Mano de obra*. Esta narra cómo los trabajadores de un supermercado tienen un despertar de consciencia que los motiva a buscar mejores condiciones laborales. No es aventurado encontrar aquí la interpretación que hace Eltit de los males padecidos en la reciente historia chilena: de la dictadura personalista y la prevalencia del conservadurismo hasta el reciente predominio del capitalismo de libre mercado, el poder encuentra nuevas formas de someter a sus súbditos y condenarlos a una existencia precaria y doliente. *Mano de obra* tiene dos partes. La primera se ocupa del punto de vista individual. Se cuenta la toma de concien-

cia de un solo trabajador, que medita en silencio su circunstancia. La segunda involucra a un grupo de trabajadores. Así, se distingue la dimensión individual y la dimensión colectiva, y se pretende cubrir ambos aspectos del suceso.

En el supermercado, los trabajadores sufren el desprecio de sus superiores, el salvajismo y desorden de los clientes, la miseria de los sueldos, la extenuación de las jornadas que se alargan sin pago adicional, la competencia y la desconfianza entre los compañeros, la falta de cualquier perspectiva de realización personal, la vigilancia sin pausa, el castigo severo y el fervor capitalista que sume todo en una actividad ciega, nihilista. En suma, los trabajadores padecen explotación laboral. El retrato que hace Eltit de las miserias del asalariado es angustiante y pesimista, pues incluso si al final los trabajadores se proponen formar un sindicato y mejorar su situación, se impone el desencanto: los trabajadores ponen su esperanza en el liderazgo de uno de ellos, Gabriel, quien les despierta fascinación, la misma fascinación que antes los hizo confiar en otro líder que no tuvo reparos en traicionarlos ayudando a las autoridades del supermercado; además, los trabajadores respetan a Gabriel porque "siempre nos había querido y era (ahora lo notábamos, gracias a la luz natural) un poquito más blanco que todos nosotros". Sentimentales y habiendo interiorizado el racismo que a ellos mismos discrimina, los trabajadores no son héroes revolucionarios modélicos ni están infundidos con la gravedad de las grandes ideas. Son personas desesperadas, imperfectas, a veces ellas mismas viles y egoístas.

Al igual que los protagonistas de las novelas anteriores, los trabajadores no son seres inocentes que se enfrentan a un mundo cruel y malvado. Hay algo en su psique y en su conducta que los hace impuros y los sustrae de cualquier aspiración ingenua a la redención. Parece que, debido a su propia imperfección, están condenados a encerrarse sin remedio en las formas de sometimiento que, habiendo padecido tan intensamente, son ya inseparables de su existencia. Aunque desean la libertad, no es claro que la posean en ellos mismos. Su rebeldía es un instinto visceral que estalla reactivamente. No es un ejercicio consciente, esclarecedor y reflexivo. Siendo seres malogrados en un mundo que los degrada continuamente, sus aspiraciones redentoras no sostienen la certeza de que se merecen alguna utopía.

La resistencia a las figuras de poder que los personajes de Eltit enarbolan como el signo de su autenticidad no se fundamenta en la posesión de una conciencia más pura de la verdad y la justicia. Prueba de esto es que los momentos de gozo y lucidez que disfrutan son inseparables de su condición de sometidos y del sufrimiento que esta les causa. La pureza del espíritu y las aspiraciones más elevadas de los trabajadores están mezcladas con el dolor, con la abnegación frente a la autoridad: "Es Dios encarnado en Dios el que actualmente me acompaña. Ha descendido (se trata de una feroz caída a tierra) para sentarse, a mi diestra, encima de la palma de mi mano. Me aplasta la mano. Me duele de manera terrible mi dedo retorcido por el peso inconmensurable de su culo. Ay, es obvio cuánto me duele el dedo y me duele, también, la luz divina de este Dios atiborrado de gracia. Dios me acompaña, centímetro a centímetro, para engrandecerme y obligarme a cargar con la verdadera pesadilla de una luz que carece de cualquier antecedente", piensa uno de los trabajadores cuando le adviene una epifanía en los pasillos del supermercado. La iluminación, la conciencia íntima de pertenecer a lo más alto y bueno en el espíritu da al trabajador una experiencia cercana al sufrimiento y a la obligación, pero ahora a manos de Dios y no del empleador terrenal. Dios aplasta su cuerpo y le impone un mandato. La diferencia importante es que el sufrimiento divino es sensual, alimenta el deseo, mientras que el sufrimiento que proviene de los poderes mundanos solo produce miedo, carestía, angustia e indignidad. Si hay una moral en estas novelas, no se dirime entre el autoritarismo o la libertad, la obediencia o la rebeldía, el sufrimiento o el goce, la realidad o la utopía, sino entre la satisfacción mística del deseo espontáneo de los cuerpos o su anulación a manos de la autoridad y sus estructuras disciplinarias.

Ya sea que los personajes encuentren algún tipo de goce en sus instintos, ya sea que solo encuentren pavor, hambre y desesperación, leer estas novelas es contemplar un martirio, que en ocasiones es deleitosamente doloroso pero la mayor parte del tiempo, solo angustiante. El padecimiento del cuerpo y de la mente ofrece un espectáculo impúdico y mundano, en el cual la existencia misma de los personajes se confunde con el tormento: "Una sensación de muerte emocional me invade. Comprendo que esta sensación me ha acompañado desde que conocí el perverso plan que urdían los vecinos y que me atormentaba en cada despertar. Y ahora mismo percibo que no sé qué significa existir sin el peso y la memoria que me ocasiona esta terrible sensación", dice la protagonista de *Los vigilantes*. El malestar que padecen los rebeldes de Eltit no es un yugo impuesto por los opresores del que podrían deshacerse con la acción revolucionaria. Es algo más radical, que rezuma íntimamente de su carne y de su alma. Por ello, el padecimiento que acosa a estos personajes es más existencial que político. Sus lamentos se asemejan más a la retórica de un san Agustín describiendo las ansiedades de la vida terrenal frente a la intuición mística de lo divino en las *Confesiones* que al recuento reivindicativo de los males provocados por las autoridades zaristas en *La madre*, de Gorki. El signo político de la rebeldía a la autoridad se transfigura en la meditación incansable sobre los sufrimientos fatales de la carne imantada por la fuerza del deseo.

La mayor virtud de estas novelas (la habilidad de Eltit para describir con agudeza psíquica el vaivén de las pasiones desesperadas de los sometidos) es también origen de sus principales defectos. La entrega completa de los personajes a la inmediatez del impulso los muestra impotentes, sobredeterminados, esquemáticos. No tienen contingencia, carácter o personalidad. Son patrones psicológicos de estallidos imprevistos o resistencias ofuscadas. La constante subordinación a estímulos ajenos a su voluntad, ya sean pulsiones internas o demandas externas, los hace prisioneros de un universo mecanicista. La falta de una fuerza propia y consciente hace que su actuación sea poco significativa, emocionante o esclarecedora. La gravedad de la voz narrativa de este martirologio se regocija sin fatiga en la miseria abstracta con una insistencia tal que a veces se pierde el énfasis, la agilidad, y solo persiste la repetición cansada e insustancial de las minucias anímicas del malestar, catálogo de incomodidades fácilmente desesperante y abrumador.

El abandono de la verosimilitud al retratar cualquier cosa que no sea el padecimiento subjetivo de los personajes resta pertinencia a las pretensiones de interpretar la realidad chilena, que asoman escuetas de vez en cuando (las quejas hacia los abusos y amenazas de "Occidente" y "el país más poderoso del mundo" contra la "raza sudaca" y, al final de la tercera novela, cuando dicen los trabajadores que van "a cagar a los maricones que nos miran como si no fuéramos chilenos" son algunas de las pocas referencias que nos recuerdan que hay una realidad histórica de fondo en estas novelas). El calvario subjetivo resulta tan evidentemente parcial que es inevitable sospechar que hay aspectos relevantes que se quedan fuera en este cuadro de agonías e instintos desatados. La sujeción de los personajes a poderes abstractos, que jamás se describen a detalle, sirve para trazar un cuadro somático del mártir rebelde, pero no para explicar la actuación de caracteres singulares e históricamente situados.

Este *impasse*, sin embargo, expresa una verdad, la cual, aunque tal vez no sea del tamaño de sus pretensiones, no deja de serlo: la alienación de los sometidos a un poder que se impone más allá de toda comprensión precisa o contestación franca interioriza un designio inevitable y existencial, alucinantemente divino: entregarse por completo a las fuerzas ajenas. El autoritarismo triunfa ahí donde los súbditos ya no pueden concebirse de otra forma que como cuerpos sin voluntad propia, entregados a impulsos que no son enteramente suyos. Falsear esa condición implicaría asumir que el autoritarismo no puede triunfar completamente sobre los cuerpos y las conciencias de las personas, es decir, que no es una amenaza real, lo cual no es el caso. Eltit acometería entonces la tarea de narrar la vida de los sometidos y su rebeldía con una esperanza mínima: la de que su existencia alienada, impura, imperfecta y desangelada, aunque no garantiza ninguna utopía, al menos permite seguir adelante, conservar algún

sentido de dirección propia, no determinada por nadie más que por ellos, "Caminemos. Demos vuelta a la página", dicen los trabajadores al final de su calvario.

Anna y Hans

Karen Villeda

Fondo de Cultura Económica

Ciudad de México, 2021, 76 pp.

Gabriel Wolfson

En *Naming Adult Autism. Culture, Science, Identity*, libro reciente y exhaustivo, si bien un poco esquemático, James McGrath comienza por alertarnos contra el término *representación*, término que da por hecho al otro, *autismo*, es decir, un nombre que nos tranquiliza al constreñir en unas pocas letras un enorme rango de posibilidades, un gigante espectro de vivencias que ni siquiera habríamos de categorizar como 'síndrome' ni como 'desorden': un nombre y su cúmulo de estereotipos. Entre ellos, la habilidad o incluso 'genialidad' matemática, las formas 'anormales' de convivencia, la incomprensión de lo metafórico o de lo artístico y la asociación de autismo con infancia, como si no hubiera autismo en la adultez o fuera irrelevante. A la vez, McGrath plantea que, desde la primera década de este siglo, y con el antecedente de *Rain Man* (1988) –la película de Barry Levinson que consolidó ese otro cliché sobre el tipo de personaje que con más facilidad puede ameritar un Óscar–, "el número de relatos de ficción y no ficción que buscan representar el autismo en adultos ha seguido creciendo", al grado de ya ni siquiera requerir de su identificación, a través del nombre, para producir personajes asimilables por el público y usualmente cómicos. McGrath comenta un buen número de novelas, poemas, películas y series, de *Oryx y Crake*, de Margaret Atwood, a *The Big Bang Theory*, pasando por *Tommy*, el disco de The Who, o *El contador*, esa entretenida y ridícula película con un Ben Affleck más tieso que de costumbre y un J. K. Simmons para variar sobrevalorado.

Tras asumir que *Anna y Hans*, siendo un poemario, entraría en un corpus como ese –no solo por manejarse en buena medida como un relato; también por ofrecerse como una cierta forma de representar el conocido como síndrome de Asperger–, quiero preguntarme, primero, si el libro de Villeda reproduce, modifica o se aparta de aquel montón de estereotipos, casi diría prejuicios, sobre el autismo, para después interrogarlo no solo como 'discurso sobre el síndrome de Asperger' sino como texto poético.

El libro empieza como muchos poemarios en la actualidad: la mención del premio que ganó (aunque no de los jurados); un índice largo, desglosado y prometedor; la constancia de la beca del FONCA y otras ayudas, y después, por fin, el comienzo. O no tanto, o no lo sé: un breve párrafo que aclara quién fue Hans Asperger, asienta su posible complicidad con los nazis y declara qué es este libro: "Lo que está aquí escrito es la historia rescatada de Anna Knapp, su única paciente del género femenino de la que se tiene registro". No obstante, en alguna otra fuente encuentro que, a los 6 años, en 1952, Elfriede Jelinek fue paciente suya: "Sí, fui paciente de Asperger. No con síndrome de Asperger, aunque no lejos de ello sin duda". Más tarde regresaré a esta pista; por lo pronto, comprendo con su elusión que, si bien se ajusta a muchos referentes históricos y escenográficos –las fechas, las instituciones donde estudió o trabajó Asperger, la cita de Grillparzer que abre y cierra el texto, la Secesión vienesa–, el trabajo de Villeda toma de ello lo necesario pero realiza sus propias búsquedas. En principio, la invención de Anna, un fantasma que haría por compendiar a las niñas que Asperger no atendió y, de ese modo, la idea de que, al configurar el 'síndrome', el médico austriaco –prolongando el hábito de la misoginia nativa, digo yo, cuyo antecedente directo sería Otto Weininger– reforzó un eje sexual-psicológico de larga trayectoria, mismo que le dio la sensibilidad necesaria para percibir ciertas singularidades al tiempo que lo cegó, estimulando así la fijación de lo observado en un molde tan esclarecedor como restrictivo. Los niños que trataba parecían cerrados al mundo, negados para desenvolverse y convivir, sitiados en sus cabezas, pero a la vez entregados al perfeccionamiento de sus lúcidas obsesiones, de su razón maniática, como una especie de virtud compensadora. Esto es: niños geniales. Niños, no adultos; niños, no niñas.

Esta es una de las líneas que dibuja la búsqueda de Villeda. Otra, menos expuesta, resulta más sorprendente, y de hecho hay un momento cuando convergen: con la referencia a Grunya Sukhareva, psiquiatra rusa de origen judío, quien casi veinte años antes que Asperger y Leo Kanner caracterizó la imagen del autismo infantil. Es posible que Asperger hubiera conocido los trabajos de Sukhareva y decidiera silenciarlos por el judaísmo de la autora; Villeda prefiere resaltar la misoginia, pero a la vez esto entronca bien con la otra línea: la que hace del médico vienés en *Anna y Hans* un hombre profundamente vanidoso, un tipo que, aun si acaso se compadecía de sus pequeños pacientes por identificarse con ellos, pareciera haber estado dispuesto a someter, manipular, borrar a quien fuera, con tal de justamente legar su apellido a la gloria científica (y a la moda mediática). En todo caso, no son dos líneas convergentes sino una sola, aquella donde un ego grotesco, una ambición desbordada, una fantasía exculpatoria, florecen sin obstáculos y aun como méritos naturales y bienvenidos bajo una cultura patriarcal. De aquí derivan zonas inquietantes en el libro de Villeda, donde el doctor hace a la niña jugar al caballito sobre su pierna o donde, tras muchas prohibiciones, alguien dice: "Pero tocar a Hans no es prohibido". *Alguien*: sobresale en *Anna y Hans* la senda donde una, la voz dubitativa y frágil, expuesta, va infectando a la otra, la voz segura y determinante, cobijada por el saber, hasta reblandecerla y hacerla decir: "Puedes llamarme Hans. O Anna".

Ahora bien, estamos ante un poemario, no un artículo ni un mero conjunto de predicados. Desde el índice, como señalaba, el libro de Villeda se anticipa atractivo: una estructura, una idea rectora, que permite muchas posibilidades, un cofre lleno de pequeñas cosas encantadoras. Versos, prosa, poemas en prosa, una canción, una foto, un catálogo ecfrástico, un reporte técnico, incluso un poema que simula un índice: formatos heteróclitos para conjurar la monotonía y que, no obstante, no me aseguran su pertinencia. Además de garantizar la novedad al pasar las páginas, ¿qué nos dice esta agradable, dosificada variedad? Que esto es un poemario, y un poemario actual, uno de cuyos tópicos es el de los modos y las formas múltiples, la diversidad de recursos retóricos y pragmáticos, las aproximaciones heterogéneas a un cierto asunto –algo, por otra parte, más conveniente y argumentable cuando hay que elaborar un 'proyecto artístico'–. En la poesía *actual* no solo caben: parecieran obligatorias las inclusiones de discursos no literarios –de Wikipedia a jerga científica–, las citas descontextualizadas, la yuxtaposición, los contrastes entre páginas saturadas y versos solitarios, las enumeraciones caóticas, lo alfabético como método compositivo (y un apéndice temático: la fascinación por el "mundo vegetal"). Y ahí donde, como resultado de esta suma de estrategias, uno creería encontrar un laberinto imposi-

ble, el libro nos depara sin embargo una continua ayuda para evitar el extravío: esos textos que, siéndolo, coquetean con no ser aún poemas sino apenas información; los títulos de las secciones, que orientan la lectura; sobre todo, el trabajo de enmarcar las zonas más riesgosas para evitar oscuridades o fugas y reconducirlas al establo del sentido. Así, por ejemplo, cuando a un párrafo sobre los hermanos de uno de los niños pacientes de Asperger, notable por lo descoyuntado, por el enrarecimiento sintáctico y referencial que alcanza, lo antecede algo para facilitarnos el acceso: algo que es casi un título, casi una mano que nos guía, casi la antítesis de lo que enmarca.

Pero mi reparo con *Anna y Hans* no descansa precisamente ahí, sino en una sospecha de las que en todo caso esta pirotecnia formal y esta asistencia semántica podrían ser síntomas. Pensemos en cierta línea de la literatura moderna: no tanto la escritura *de locos* (Artaud, Panero, los *Diarios* de Nijinsky, las páginas finales de Cuesta), como aquella que, sin decirlo ni quizá advertirlo, en su exploración o en su desesperación produjo voces colindantes con las voces del autismo, del delirio, incluso familiares de la afasia: Beckett, Pessoa, García Vega, Lispector o ahora, entre nosotros, Diana Garza Islas, además de dos obras ejemplares: Bernhard y Jelinek. ¿No supusieron –o suponen: siguen haciéndolo– conquistas extraordinarias para la enunciación poética, aun si, como con los austriacos o la brasileña, provengan de cosas llamadas 'novelas'? Pienso que *Anna y Hans* incide sin duda en el tema del autismo, también en nuestra tétrica destreza y mala conciencia sobre las discapacidades o divergencias, pero poco en la lengua. En relación con el corpus que aquí esbozo, una verdadera tradición insensata y desquiciada, el libro de Villeda da la impresión de ofrecerse como divulgación, de asumir la tarea de enmarcar y titular aquello que no quiso ser enmarcado, lo que no halló o rechazó una titulación. Hay momentos donde atisbamos esa voz al margen, esa relación indecidible, táctil, asocial con el lenguaje, como cuando el caprichoso anacronismo de un "cacahual" se cuela en las palabras de esta niña austriaca: "Nada más la vi y me emocioné, vi la caca. Cacahual. Álamo. Mobiliario color caca. Cacahuate. Teucrio. Río, ri ri. Ristra de corazones. Escaramujo. Joparme. Me limpian los dientes con un traste. Te digo que las piedras no son en femenino sino que son un «estos». [...] Rasé su cabeza de piedra. Drácena sanderiana. Anna. «Nada más ve lo que hiciste y lo que hiciste es terribilísimo»." Se trata, sin embargo, de momentos que quedan así, aislados, traídos de vuelta al sentido por el afán clarificador o por el fragmentarismo de diseño del poemario (o bien, por la rápida conciencia de que ciertos tropos, como la anadiplosis, producirán el efecto de anomalía). Como si, frente al autismo o frente al así llamado síndrome de Asperger, se tuviera mucho que decir, ideas claras e importantes que emitir al respecto, y se eligiera un molde, todo lo heterogéneo y atractivo que se quiera, para entonces verterlas, buscando además asegurarse de que esas ideas nos lleguen sin interrupción, sin atrofia. Algo así como una opinión, un posicionamiento poetizado.

El mal dormir

David Jiménez Torres
Libros del Asteroide
Barcelona, 2022, 160 pp.

Liliana Muñoz

Primero, una confesión: en el momento mismo en que escribo estas líneas soy víctima del mal dormir. No se trata de un evento aislado. Como señala David Jiménez Torres al inicio del libro: "Este es uno de los hechos fundamentales de mi vida". Quizá por eso, porque se trata de un acontecimiento tan personal, tortuoso y solitario, y a la vez tan colectivo, experimentado cada vez más a menudo por una legión resignada y taciturna, he encontrado una suerte de consuelo parcial en este ensayo. Pero *El mal dormir* no pretende –no podría pretender– ser una panacea para nuestros males, sino ofrecer un recorrido por la experiencia personal de un maldurmiente, David, que busca explicarse y explicarnos cómo afronta sus noches.

Por su temática, *El mal dormir* podría emparentarse con *El don de la siesta* de Miguel Ángel Hernández, *Por qué dormimos* de Matthew Walker, *Un malestar indefinido. Un año sin dormir* de Samantha Harvey o *24/7: El capitalismo al asalto del sueño* de Jonathan Crary, libros que el autor conoce muy bien, como evidencia la bibliografía consultada (e incluso alguna entrevista suelta), aunque no siempre comulgue con sus ideas. A propósito de esto, llama la atención la escasez de obras en español que aborden este asunto, dada la importancia del sueño en nuestra vida diaria. No *los sueños*, cuyas páginas abundan, sino *el sueño*, el acto, en apariencia sencillo, de cerrar los ojos y comenzar a dormir. Acaso porque lo damos por sentado, acaso porque ser insomne produce una angustia que escapa al lenguaje, lo cierto es que este ensayo, con sus virtudes y flaquezas, logra en buena medida aquello que se propone: "Sus páginas quieren mostrar un aspecto desconocido de la existencia a quienes no tengan problemas de sueño; y también buscan ofrecer el tenue alivio del reconocimiento a los maldurmientes".

Ya en el poema "Insomnio", Fernando Pessoa afirmaba: "No duermo ni espero dormir. / Ni en la muerte espero dormir. / Me espera un insomnio de la anchura de los astros / y un bostezo inútil de la amplitud del mundo". Pessoa, como muchos otros escritores, era víctima de un insomnio extremo, de una radical incapacidad de dormir. A esta imagen del artista atormentado, y también a la representación del maldurmiente en la historia literaria, con ejemplos que van desde Gilgamesh hasta Sherlock Holmes, se acerca este libro, que busca iluminar esa zona nebulosa de los trastornos del sueño que es el mal dormir. No se trata, en términos médicos, de un insomnio *agudo*, destructivo –aunque también se alude a él–, sino de algo más cotidiano que permea las vidas de muchos de nosotros: "el mal dormir es el cristal empañado a través del cual debemos vislumbrar espacios enteros de la vida. Influye en cómo afrontamos las noches y cómo pasamos los días".

De ahí que no sea una tarea fácil esta que se ha propuesto David Jiménez Torres. Ganador del I Premio de No Ficción Libros del Asteroide, *El mal dormir* pretende ahondar en un hecho inescrutable, particular, y, a la vez, ser una guía de lecturas sobre este tema. Aunque es ameno, a ratos divertido, y aunque no le falta erudición, echo de menos la inmersión del yo, el compromiso con la naturaleza del ensayo: la deriva, la búsqueda de uno mismo, la *experiencia*, que diría Montaigne. No es solo una cuestión de tono, es también una cuestión de temperatura, y creo que esta falta de intensidad, esta especie de distanciamiento, se debe a una dificultad para situarse no solo al interior del ensayo sino como parte fundamental de él, una dificultad para poner en palabras sus inquietudes, o sus males, o sus divagaciones acerca de un malestar que experimenta cada noche en carne propia. Así, el lector se encuentra a ratos con tenues, tímidas tentativas del autor de expresar su padecimiento: "mi particular modalidad del mal dormir, que tiene que ver sobre todo con una dificultad para conciliar el sueño hasta bien entrada la madrugada" o "mis vigilias se han desarrollado sobre buenos colchones, en habitaciones razonablemente higiénicas". Frente a la duda y el titubeo, frente a la exploración y la incerteza, cualidades

de todo buen ensayo, Jiménez Torres se decanta por un camino oblicuo: el de las generalidades. No es que el ritmo circadiano, la actividad cerebral, la distinción entre sueño REM y no-REM, el impacto del sueño en nuestra salud o las estadísticas de la Sociedad Española de Neurología carezcan de interés. Es más bien que terminan sustituyendo a la que debería ser la columna vertebral de este libro: las noches en vela de David Jiménez Torres.

Pero no debemos equivocarnos: *El mal dormir* tiene –y no pocos– aciertos. Para empezar, hace saltar las alarmas de aquel que duerme bien, pues le revela un mundo que hasta entonces le resultaba ajeno: una experiencia colindante, cercana, que quizá no le ha tocado vivir, o no *todavía*, pero que puede presentarse en su puerta en cualquier instante. Aunque agobiar al lector no es el objetivo del libro, sí lo es poner sobre la mesa de discusión los horarios infrahumanos de determinadas profesiones, los trastornos depresivos que se derivan de la falta de sueño, las prolíferas "industrias del mal dormir" o la relación del insomne con su propio cuerpo.

Hamletianamente, y parafraseando a Eluned Summers-Bremner, "el maldurmiente vive una doble negación: la ausencia de la inconsciencia". El lenguaje es nuestro lazo con el mundo: las cosas adquieren significado cuando las nombramos y, a su vez, las palabras nos permiten relacionarnos con ellas. Incapaz de conciliar el sueño, el maldurmiente cobra conciencia de su conciencia; a oscuras, obligado a permanecer despierto, calma su ansiedad leyendo, o escuchando música, o pensando, sin más. Y así, en palabras de Jiménez Torres, el mal dormir es "como una gota fina que va erosionando la piedra de nuestra salud"; y, en particular, una gota que va erosionando paulatinamente nuestra memoria. No son pocos los estudios que demuestran la incidencia del sueño sobre esta, con afectaciones que van del olvido ocasional a la propensión al Alzheimer, pero el autor plantea que "gracias al sueño recordamos; sin él, olvidamos. Aunque quizá sea justamente esto lo que nos lleva a examinar recuerdos con tanta intensidad durante la vigilia. Queremos mirarlos una última vez antes de que, por culpa del mal dormir, se desvanezcan para siempre". ¿No hay, en el fondo (y aunque parezca contraintuitivo), algo de placentero en esta urgencia? Y, más aún, ¿puede el maldurmiente reconciliarse de alguna forma con su mal dormir? Si, como señalaba Pascal, "todas las desgracias de los hombres proceden de una sola cosa, que es no saber estar solos, reposando tranquilamente en una habitación", ¿es posible que, para mantener la cordura a altas horas de la noche, sea necesario aprender a convivir con uno mismo?

Como si se tratase de una vía para alcanzar la virtud, lo más parecido a la *areté* griega en nuestros tiempos, buena parte del ecosistema empresarial procura *premiar* al empleado capaz de llevarse al límite –de su mente, de su cuerpo–: rendir más, rendir mejor, hacer horas extras, permanecer en la oficina hasta altas horas de la noche, contestar durante el descanso los correos electrónicos. Lo mismo ocurre con las universidades. En uno de los pasajes mejor logrados del libro, el autor relata, primero, su experiencia como estudiante universitario en Estados Unidos, y después, como profesor en Inglaterra: del Ritalin a las bebidas energéticas, de las fiestas de las fraternidades a las bibliotecas abiertas casi veinticuatro horas, Jiménez Torres ilustra el doble filo del mal dormir: "Me gustaba todo aquello porque me parecía que estaba cultivando algunas virtudes: la disciplina, la tenacidad, la capacidad de sacrificio". En *Escritos para desocupados* de Vivian Abenshushan (quien, dicho sea de paso, ha escrito un estupendo libro de cuentos, *El clan de los insomnes*, que ficcionaliza algunas de las preocupaciones vitales de Jiménez Torres), específicamente en su ensayo "Notas sobre los enfermos de velocidad", la autora alude al *éxtasis* que esta le produce. ¿Podría decirse lo mismo del mal dormir? ¿Tiene este algún lado luminoso? El insomne, si tiene el ciclo de sueño "búho" –en contraste con el ciclo de sueño "alondra"–, puede, en teoría, sacar partido del tiempo muerto. Menciona el autor: "Las sociedades industrializadas han ido adoptando una idea del tiempo como algo que se debe *aprovechar*, una potencialidad que, si no se dedica a un uso productivo, ha sido *desperdiciada*". Desperdiciada en términos de productividad, de rendimiento, de tener que hacer algo durante ese tiempo muerto. Aunque para los "búhos" el mal dormir trae consigo "un estado mejor y el mundo aparece de pronto con mayor claridad", siempre está el problema del día siguiente. Si la sociedad ha establecido que el estado natural del hombre es fundamentalmente diurno, los "búhos" tienen poco que opinar al respecto, pues las más de las veces se hallarán extenuados, con el ciclo de sueño desequilibrado, y, vencidos, esperarán con paciencia el momento del descanso.

Aunque el libro abunda en referencias contemporáneas, muchas de ellas de orden científico, parecieran ser los clásicos, en especial Shakespeare, quienes ofrecen al autor la posibilidad de explorar sus planteamientos: al grito de "¡Macbeth ha asesinado el sueño!" o a los célebres versos de Hamlet ("Dormir... y decir así que con un sueño / damos fin a las llagas del corazón / y a todos los males, herencia de la carne"), el autor va enhebrando algunas de sus observaciones más avezadas: el instante en que, en medio del insomnio, la muerte llega a resultar atractiva, la divagación nocturna, el horror de no poder recuperar el tiempo no dormido, el poderoso efecto del hambre durante la vigilia. Pero es Hamlet quien, a fin de cuentas, captura mi atención: carcomido por su conciencia, víctima de su naturaleza dubitativa, solo anhela poner fin a su exceso de razonamiento. Y es que lo que David Jiménez Torres dice del príncipe podría decirse tanto de sí mismo como de los lectores de este libro: "No tiene afán de trascendencia, sino de descanso".

Acostada en la cama, en esta unánime noche (Borges no podría ser más exacto), pienso en palabras, palabras, palabras. Me pregunto, como Jiménez Torres, "¿qué estoy haciendo mal?, ¿por qué yo?" Sé que mañana despertaré agotada, exhausta, a pesar de haber cumplido a cabalidad con mi rutina militar: cenar ligero, tomar la pastilla, alejar el portátil, acostarme a la hora habitual. Estoy sola conmigo misma, sola con mi mal dormir, y no puedo evitar preguntarme si no estaré expiando algún pecado, si no seré objeto de alguna maldición ancestral, si no habré hecho algo malo en la otra vida. Los segundos se vuelven minutos, los minutos horas. Horas brumosas, imprecisas. Busco el sueño y no logro encontrarlo. Despierto y estoy cansada. Cuando comience mi horario laboral mis compañeros me preguntarán qué tal me encuentro y yo seré incapaz de verbalizar esta experiencia tan angustiante. No creo que esta realidad le resulte al lector tan ajena (casi todos, en algún periodo de nuestras vidas, hemos padecido alguna variante del mal dormir) y, sin embargo, es poco lo que se dice de ella. Tras la lectura de este libro, al menos, David Jiménez Torres nos ofrece un tímido consuelo: "No es inútil que nos vayamos conociendo".

Disparos al aire. Antología del aforismo en Hispanoamérica

Hiram Barrios
Ediciones Trea
Gijón, 2022, pp. 575

José Luis Morante

Junto al ejercicio de la traducción, la mirada crítica y el cultivo del minimalismo verbal, las investigaciones literarias de Hiram Barrios (Ciudad de México, 1983) en torno a la escritura abreviada conforman enclaves de regreso. Así ha sucedido con las compilaciones *Lapidario. Antología del aforismo mexicano* (2015, 2020), *Aforistas mexicanos actuales* (2019) y, en colaboración con Donato Di Poce, *Silenzi scritti. Aforismi. Antología bilingüe Italiano-Spagnolo* (2020). En todas las propuestas resalta la capacidad de trabajo, el rigor conceptual y el pleno conocimiento de la tradición paremiológica en el tiempo. El ensayista sabe que la creación específica personal se entrelaza con un legado colectivo, generador de nuevas lecturas, que transmite modulaciones y registros. Como escribiera Ricardo Piglia: "la esencia de la literatura consiste en la ilusión de convertir el lenguaje en un bien personal".

Al estudio de las formas mínimas en Hispanoamérica dedica *Disparos al aire,* un ensayo de amplio contenido y expandida selección de autores, que debe su nombre, según relata el ensayista en la nota preliminar, a José Antonio Ramos Sucre. El poeta venezolano empleó la expresión para borrar en el género cualquier efecto nocivo de agresividad verbal; más que pólvora empleada en abrir heridas en la ética del sujeto, los aforismos son salvas al aire. Una excelente definición, por cierto, sobre la perplejidad paradójica y nunca explícita del aforismo clásico.

La vigencia del aforismo en el trecho cronológico digital suele asociar la proliferación del cultivo a la mensajería precipitada y urgente de las redes sociales; por tanto, parece oportuno avanzar en el análisis con la evocación recuperada de la senda concisa. El género despliega su difusa sinonimia en el tiempo. Denomina una genética poco ecuánime que habla de formas sentenciosas, escritura fragmentaria, prosa gnómica y otros deslindes parciales. En cambio, resulta más precisa la ubicación del término por primera vez en la obra de Hipócrates, hacia el siglo IV a. de C., unido a la práctica médica y a la creación de hábitos saludables mediante una pedagogía fragmentaria. Ese momento germinal de la economía concisa poco a poco deriva hacia la reflexión ética, como sucede con las *Meditaciones* de Marco Aurelio, cuyo legado supone una clara evolución en el enfoque y marca una magnitud conceptual fuerte; los contenidos encaran un alentador propósito moral. En el Renacimiento la semántica de la tesela verbal estará más ligada al interés científico, y en los siglos XVII y XVII resalta en su empleo el carácter ético y moralista, hasta aflorar el yo individual del romanticismo y su cultivo del intimismo reflexivo. Pero, como investiga Hiram Barrios, las reformulaciones prosiguen hasta establecerse como estrategia expresiva de primera magnitud en muchos escritores actuales.

El estudioso subraya como características del relato aforístico contemporáneo la condensación verbal, la discontinuidad, el aislamiento contextual como pieza autónoma, la discordancia y el despojamiento de la condición de certeza aleccionadora. Más que multiplicar respuestas, el aforismo distorsiona, invierte, sugiere posibilidades, ficcionaliza. Alumbra verdades relativas para entender el mundo y tiene un carácter proteico, apropiándose de estrategias discursivas con puntos de intersección.

La cuestión central del entramado argumentativo de *Disparos al aire* es la indagación en la dinámica del aforismo en Hispanoamérica. Desde una posición casi etérea o fantasmal la escritura aforística en el ámbito hispanoamericano nace para Hiram Barrios en los primeros pasos de la colonización y se mantiene casi inadvertida hasta los siglos XIX y XX. Su origen en el siglo XVI está ligado a los fragmentos de obras clásicas, cuyas enseñanzas se recuperan para el ejercicio de la medicina; también para el aprendizaje de la normativa militar y el derecho, con un enfoque ético y político.

Como recuerda el antólogo, en el siglo XIX el decir sentencioso es todavía una rareza; más que de aforismos, se hacen compilaciones de pensamientos escogidos, citas y notas sueltas de autores ilustres. Hay, sin embargo, algunos ejemplos de interés que merecen su inclusión en este balance como el cubano José de la Luz y Caballero (1800-1862) o el mexicano Ignacio Manuel Altamirano (1834-1893).

La ausencia de una única codificación añade en el primer tramo cronológico del siglo XX la aportación de las vanguardias con un lenguaje festivo y humorístico, y con una mirada próxima a las greguerías de Ramón Gómez de la Serna. La poesía, impregnando observaciones espontáneas, alienta el cultivo del aforismo lírico que en el mapa peninsular tendría en Juan Ramón Jiménez una expresividad iluminadora. Alcanzará después en Hispanoamérica su mayor acierto en la claridad enunciativa de Antonio Porchia.

La inclusión de setenta y cinco voces singulares diversifica la curiosidad indagatoria del microdecir. Cada escritor tiene su enfoque en estos ejercicios de concentración lingüística. Algunas voces hispanoamericanas han multiplicado su difusión y se han convertido en magisterios canónicos: José Martí, Carlos Vaz Ferreira, Rafael Barret, Antonio Porchia, Roberto Juarroz... Y son muchas los cultivadores actuales que hacen del aforismo una estrategia medular: Benjamín Barajas, Alejandro Lanús, Roy Herbach, o el mismo Hiram Barrios, quien ha velado su práctica aforística tras el papel de antólogo.

En el nutrido despliegue nominal se percibe de inmediato una disonancia cotidiana que debe servir de reflexión y alentar el impulso corrector: en esta larga senda del laconismo en el tiempo no hay voces femeninas. Solo figura el nombre de Mariana Frenk-Westheim, escritora y traductora de origen alemán que llega a México en 1930 y donde permanecerá hasta su muerte, cultivando las formas breves y traduciendo la obra de algunos autores clásicos. Tampoco en la reactivación del aforismo contemporáneo en el paréntesis finisecular que enlace el atardecer del siglo XX y la amanecida digital la identidad femenina ha conseguido primeros planos, salvo en casos contados como Alina Diaconú y Cristina Rivera Garza. Todavía la presencia de la mujer representa un mínimo papel en el devenir de las letras hispanoamericanas.

Completando los ya citados campos de estudio sobre la tradición nacional mexicana, Hiram Barrios revisa otras cartografías para reconfigurar el relieve aforístico. *Disparos al aire. Antología del aforismo en Hispanoamérica* recorre de la mano de Trea, una de las mejores editoriales del género, un amplio espacio geográfico desde México hasta Argentina para dibujar los trazos de la austeridad concisa hispanoamericana, su evolución y su voluntad expansiva con casi tres siglos de cultivo. En ese tiempo el aforismo

toma impulso para transcender fronteras y lograr una entidad fuerte, con parámetros propios y continuidad indiscutible. El excelente análisis histórico de Hiram Barrios muestra el momento de plenitud de una estrategia expresiva con entidad heterogénea. Abre ventanas a una galería de soledades que hacen de la economía textual un roce interior, un punto de fuga, un principio de vuelo.

No la perla

Fabio Pusterla
Edición bilingüe, traducción y selección de Pablo Ingberg
Aquelarre Ediciones
Xalapa, 2021, 150 pp.

Leticia Gámez

Luego de algunos poemas de *No la perla* (2021) –y a sabiendas de que es una antología– reparé en que el volumen no viene dividido en los ocho libros que lo conforman. Quizá este detalle editorial pretende invitar a una lectura sin prejuicios sobre la madurez poética de Fabio Pusterla, a que las expectativas del lector no varíen al recorrer 33 años de escritura (1985-2018). Sin embargo, la lectura de corrido seduce a los que gozamos de encontrar las constantes y caemos en la trampa de buscar el pivote que sostiene, si no los temas, sí la perspectiva o las obsesiones.

En la antología de Pusterla, poeta suizo contemporáneo –y uno de los escritores más reconocidos en lengua italiana– nos encontramos con una voz que mezcla la importancia de eventos locales, como la muerte de flora y fauna en la catástrofe de Schweizerhalle (1986), con las tardes de caminata por el Alpe de Firinescio, y momentos de intimidad nocturna donde se confiesa escuchar a una mujer dormir. Esta curiosa amalgama de proximidades y lejanías hacen de *No la perla* una experiencia de lectura que oscila entre la acera documental y la cotidiana; entre la ecológica-social y la individualista. Abundan los títulos que no vacilan en marcar con una tachuela el mapa: Isla Persa, Tinizong, Lyon, Museo Lumière, Preda, Puente Chiasso... frente a otras composiciones que traicionan la cartografía y se mueven, subterráneas o aéreas, abigarrando los espacios:

> Si pudiera elegir un gesto, un lugar y una hora,
> la hora sería una noche de aire limpio
> y el lugar sería uno como tantos:
> una casilla en una curva,
> una pausa apenas esbozada de algo,
> baja, calurosa y llena de humo,
> donde sentado a una mesa, tocando
> un hombro, una mano o una copa,
> tardaría un tiempo antes de pararme
> para seguir a algún desconocido afuera.

Se mantiene una conciencia de equilibrio –del autor, del editor, o confabulación doble– donde unos versos niegan la pertenencia, el origen, como en "El poeta en su lugar natal"; mientras que otros toman a préstamo la identidad del cadáver del *Bockstenmannen*, "Bocksten I". No hay cabos sueltos en la antología, la riqueza de la producción de Pusterla permite que la selección brille en su diversidad temática: de cada lugar, un poema distinto, pues el compilado se puede leer como *poemas desde* un sitio específico y explícito: *desde* la sincronía entre la existencia ajena y la cavilación; *desde* un hecho determinado que cayó o caerá en la temporalidad histórica luego de unos años de haber sido escrito.

Aun cuando la atención se desliza sin descuidar ni los parajes y sus acontecimientos, ni la reflexión solitaria, ninguno de los dos espacios –el del suceso y el de la experiencia– termina de calificar al sujeto que habla. Este permanece tras los hechos y objetos, en la pretensión de encontrar "un mundo otro, subyacente, / que irrumpe a veces con violencia", aunque dicho mundo no funja como espejo de sí. El *yo*, secundario, da paso a lo otro y a los otros; incluso así lo delata gramaticalmente el empleo de paréntesis; las pausas intencionales que desvían la mirada; los guiones evasivos, prestos a la digresión, sin intención alguna de cubrir con el sentimiento o la opinión al paisaje, al ambiente o al clima. Un poema sin título que comienza con "Ahora que la estación se entenebrece / en densidad cirrosa, en nimbos del norte", se ve interrumpido por detalles invernales hasta cerrar la oración, siete versos después, con un "me pesa más esta ausencia". Disociación, tal vez, entre la voz y la mirada, donde la primera modula el ritmo y a la segunda le es imposible retener las imágenes que sugieren lo no dicho.

A la extraña mezcla de marcas geográficas y temporales, con los "no-lugares" –como gusta de calificar el poeta–, se suma el apartado "Notas del autor", un complemento anecdótico o aclarativo sobre los poemas. Por ejemplo, del texto "Las escaleras de Albogasio", Pusterla cuenta haber ayudado a cargar un cadáver desde un hospital suizo hasta el lado italiano de la frontera para regresar el cuerpo a su casa, pasando por dichas escaleras. Dato revelador para entender la raíz y el ingenio del poema, que no necesario para inferir un significado. Hay, además, otras líneas menos narrativas, como la que esclarece que el poema "Museo Lumière" alude a una de las primeras filmaciones del cine. Será, entonces, cuestión de gustos aprobar o no la intromisión –¿compañía?– del autor en el entendimiento del libro. Aunque, por otro lado, esta responde al impulso comunicativo, a la necesidad de un lector, como dice Massimo Raffaeli en el prólogo sobre la poesía del suizo.

Recordemos, además, que la edición bilingüe de *No la perla* se imprime en Xalapa, lejos del derecho a la libre circulación que posee la ciudadanía europea. El poeta caminante no viene descarapelándose de la quemazón huertista, son otras sus angustias: "Te arrastrabas ayer por tu Everest de margaritas / y yo te miro hoy en el recuerdo y mientras tanto escucho la radio / a la espera de noticias terribles. . .". También otras sus rutinas, el autor es un académico que vive y trabaja entre Italia y Suiza.

Los detalles de internet, las notas del autor, los poemas, nos arrojan la ilusión de la voz tras la pluma. No la fotografía del rostro, sino el trozo intermediario entre el verso y su escritura; la vivencia que se escabulle y transforma al impactar con las palabras. Así podemos imaginar la tinta humana, antes que extranjera, de aquel que reconoce los ojos de los aduaneros, la charla de las camareras, el arquearse de los montes; el que mira a la mujer dormir y siente la tenaza del tiempo en lo que hay y lo que hubo, o más bien, en lo que queda: "Ningún rastro del puentecito, sólo un nombre / sin lógica".

Muchas cosas transcurren en la antología: noches, nimiedades, estaciones, estancias; transitan: animales de alas y aletas, caminantes y caminatas. Otras simplemente se muestran, resolutivas e incuestionables, de permanencia imponente. Sobre unas pirámides situadas en una montaña, dice: "No preguntes; roca tras roca / construyes tú también lo que no sirve / para nada y a nadie, pero está". Y es justo el encuentro entre aquello que está y cuanto va de paso, lo que despide una amenaza luctuosa de finitud. En unas páginas donde la espacialidad se disputa entre el nombre

y el "nodonde", el tiempo no choca con la muerte, sino con su propia persistencia.

Los montes, los castillos y los muertos, nos orillan a la duda por lo que ocurrió antes de nosotros, pues este libro repara en la huella, antes que en el pasado; no resucita, reconoce el trepidar de las pisadas espectrales entre los vivos. Dice María Zambrano que el sentido de la ruina no es lo que fue, sino lo que no alcanzó a ser; habría que preguntarnos qué deuda está saldando un poeta que calza los zapatos de un cadáver del siglo XIV, o qué riesgosa apuesta arroja al buscar, de los hechos cotidianos e históricos, la esquina que sobrevivirá a la ceniza. En parte por estilo, en parte por condena, un matiz de polvo y nostalgia se entromete incluso entre lo más vívido de los versos, el afecto. Porque alguien sabe –o huye de reconocerlo– que cuando las décadas pasen quizá quede un poema como ruina siendo algo muy distinto a lo que pretendía.

Como dije, leer de corrido una antología es meter un pie en la trampa de las conjeturas, no escondo la mano por mi lectura sesgada e incompleta. Pese a las sombras, de una montaña baja un íbice a brincos porque intuye "no la perla, sino el abrirse de la ostra".

Ustedes brillan en lo oscuro

Liliana Colanzi
Páginas de Espuma
Madrid, 2022, 111 pp.

Alejandra Amatto

Los seis relatos que integran *Ustedes brillan en lo oscuro*, último libro de cuentos publicado por la escritora boliviana Liliana Colanzi (Santa Cruz, 1981), nos proponen internarnos armónica y poéticamente, como sugiere su título, en un mundo de *penumbra* en el que se desarrollan una amplia variedad de temas sociales situados preferentemente en Latinoamérica. Estructurados desde las perspectivas genéricas de los modelos no miméticos (fantástico y ciencia ficción) que desde su anterior libro, *Nuestro mundo muerto* (Almadía, 2016), han caracterizado a la escritura de la autora andina, esta nueva propuesta narrativa (libro ganador del Premio Internacional Ribera del Duero) nos revela el paso siguiente hacia la consolidación de los asuntos literarios que más inquietan a Colanzi: colapsos naturales y a del medioambiente, extractivismo, despojo de tierras, tragedias relacionadas con los vínculos de familia, situación de los derechos de las mujeres, entre otros.

Desde las páginas de *Ustedes brillan en lo oscuro*, la autora propone no solo *ver* sino *intervenir*, a través de la literatura, en todos estos problemas que exhiben desigualdades y conflictos aún no resueltos, mediante la construcción de modelos narrativos que, hasta hace algunos años, se asumían erróneamente alejados de lo político-social. Más allá del tratamiento de los temas, que pueden ser examinados bajo diversas perspectivas técnicas, Colanzi opta nuevamente por los géneros denominados de "irrealidad", para exponer algunas de las tragedias (pasadas, presentes y futuras) que en América Latina debemos enfrentar. Con esta propuesta estética desmitifica, nuevamente, la supuesta lejanía del fantástico y la ciencia ficción para abordar los asuntos de carácter social. Es más, nos recuerda que uno de los principales propósitos de estos géneros es, particularmente, narrar desde una estructura subversiva asuntos y temas que también lo son.

Colanzi ejemplifica el sentir de lo mortuorio, de lo trágico, y pone al lector en alerta sobre las posibilidades del caos que se avecina. Sus cuentos no apelan a la simple desolación ni al morbo como estrategias vacías de emoción, sino que nos enseñan la importancia de revisitar nuestro pasado, así como de anticiparnos a la catástrofe. No profetizan el fin, nos alertan cuán cerca está y qué importante es hacer algo para detenerlo.

El cuento que inaugura el libro se titula "La cueva" y nos lleva por diferentes "eras" de la humanidad, a través del empleo del umbral fantástico, en donde los personajes van descubriendo diferentes momentos de la brutalidad, la precariedad y la destrucción que los seres humanos podemos causarnos entre nosotros y al mundo que habitamos. La autora boliviana combina diversos registros a la hora de construir sus historias que van desde los frenéticos cambios de ambientación, modos lingüísticos de sus personajes, hasta la hibridación de sus géneros predilectos como el terror, lo fantástico y la ciencia ficción.

En este primer relato, segmentado por tramos narrativos estratégicamente pensados, nos enfrentamos al infanticidio, regulado por las leyes precarias de la naturaleza, al feminicidio de una joven oaxaqueña en plena Guelaguetza y a la mutación de seres y criaturas portadoras de cambios sustanciales para el medio ambiente. "Atomito", el cuento que le sigue, es también una muestra del dominio pleno de la escritora en el campo de la ciencia ficción, vinculada con la articulación social, en donde la materialidad visual es enorme y significativa. Este es otro elemento notable en *Ustedes brillan en lo oscuro*, el juego con las imágenes que acompañan algunos de los relatos: fotografías, dibujos, grafitis, viñetas, que construyen, junto con la palabra, la atmósfera propicia de este y de los otros relatos del libro.

La tradición prehispánica andina, imbricada con los procesos religiosos colonizadores, son aspectos muy comentados en relatos como "La deuda" o "El camino angosto", siguiendo la práctica de presencias permanentes en la obra de Colanzi, en general. Aquí surge otro de los elementos importantes en este tipo de cuentos: desde esta parte de América Latina las nuevas narrativas que la conforman apelan con frecuencia a la reformulación de los mitos prehispánicos y de los saberes ancestrales de sus pueblos. No es una novedad en sí, ya autores como José Emilio Pacheco, Carlos Fuentes o Elena Garro habían apelado a este recurso del sustrato prehispánico. Pero su concreción dentro de la tradición literaria andina en general, y en la boliviana en particular, no se circunscribe solo al ámbito de lo fantástico, sino que se lleva, como ya mencionamos, a otros registros genéricos de las también llamadas literaturas no miméticas, con profundos registros de aguda violencia política y social en sus contenidos temáticos.

También la crítica social se ve articulada, magistralmente, con un giro fantástico de la historia en "Ustedes brillan en lo oscuro", cuento homónimo del libro que cierra este urgente repaso por los temas más polémicos que azotan nuestras tierras. "Si bien los hechos narrados en 'Ustedes brillan en lo oscuro' están basados en el accidente radiológico de Goiânia de 1987, se trata de una obra

de ficción", versa la nota final explicativa del libro que debe recordar al lector que ha sido expulsado de un mundo ficcional en este último relato, pues su construcción articulada desde el principio acérrimo de verosimilitud es implacable. ¿Tragedias nucleares en América Latina? Sería una pregunta propicia que cualquiera podría hacerse ante la incredulidad que nos produce la crueldad con la que se trata a los sobrevivientes, la marginación en la que viven y las enfermedades que padecen a causa de una impudencia más del capitalismo, situada en el Brasil de los ochentas. Las imágenes y los testimonios que Colanzi recopila, a través de una estancia y un fuerte compromiso con la experiencia escritural, hacen de este relato uno de los más conmovedores y desafiantes para el lector. "Ustedes brillan en lo oscuro" nos lleva por un camino liminar en donde se condensan los asuntos nodales del volumen en su conjunto, expresados desde su primer cuento y que atraviesan al resto que integra el libro.

La incansable búsqueda de Colanzi por lo no convencional, lo complejo y sus variantes significativas, transforman a su literatura en una de las más interesantes y congruentes en la escena narrativa actual del continente. *Ustedes brillan en lo oscuro* no es un simple prodigio de novedades ni de recursos forzosos que buscan el efecto *per se*, es un libro de relatos que humanizan el dolor, trascienden el estereotipo y nos proyectan hacia un futuro incierto, pero siempre susceptible de ser transformado.

El desorden interno

Mónica Selem
Ambular Ediciones
Madrid, 2022, 172 pp.

Tania Hernández Cancino

El desorden interno es un libro de cuentos sobre "el asunto este del amor" que, tal y como admite una de sus primeras narradoras, se trata de una cuestión que, por más que pase el tiempo, nunca se consigue *desentrañar*. La elección del verbo es importante: pretender desentrañar algo admite un estado de ignorancia inicial, pero lo entrelaza físicamente con la búsqueda de la solución de un enigma, en este caso ese, el del amor.

Desde el inicio, en "Historia sucinta de una dama vikinga" –cuento que hace a la vez de prólogo–, Selem nos sugiere una médula biográfica más o menos alterada "por necesidades estéticas o dudas morales" como vínculo entre narraciones. Sin embargo, elijamos otorgar o sustraer importancia al hecho supuestamente vivido como parte de la experiencia de lectura, hay algo más que cohesiona a esta como una obra de ficción, y es que en estos cuentos ninguno de los personajes se resigna a la mera incomprensión, humilde y contemplativa, del fenómeno amoroso. Muy al contrario, la experiencia de estos seres es activa: no se posicionan *ante el amor* para ofrecerse y dejarse habitar por él, sino que están determinados a penetrar en su umbral y ser ellos quienes lo habiten. Fracasarán, desde luego. Y se avisa desde el principio.

La protagonista de "Blanche rompe el hielo en Praga", una suerte Blanche DuBois extemporánea y ecléctica, que poco o nada tiene que ver con la heroína de *Un tranvía llamado deseo* más allá de creer en la bondad de los desconocidos y haber elegido como seudónimo el mismo nombre que el personaje de Tennessee Williams –cuyo libro lleva en el bolsillo–, incita a su amante ucraniano a poseerla utilizando una cita de *Ante la ley* de Kafka –su verdadero amor literario, no Williams–: "Si tu deseo es tan grande, haz la prueba de entrar a pesar de mi prohibición", le dice. Sin embargo, a diferencia del campesino kafkiano, quien al escuchar idéntica invitación para franquear la puerta abierta de la ley ve más bien una dificultad en ello –también es verdad que al campesino lo desafía un guardián terrible y no una mujer desnuda que se ha quitado la ropa–, el resultado es el análogo: el campesino se quedará fuera de la ley toda su vida, así como los personajes de Selem no podrán atravesar la puerta del amor aunque esté abierta de par en par.

Esto es así no porque en *El desorden interno* no existan encuentros, romance o deseo, sino porque es precisamente lo que hay, y en formas muy concretas. O leyes precisas, digamos. Arquetipos y modelos de toda la vida para una época determinada que nos permiten ver las formas y juzgar como amorosa o no una cuestión, sin que esto deje de ser más bien arbitrario. Es verdad que el libro está dedicado "a todos los musos", lo que podría suponer un revés de la norma que permitiría mirarle las costuras al amor –deshilvanar su urdimbre, destajar su mecánica, situar en algún lugar una puerta que pueda abrirse para echar un vistazo dentro–, pero *musos* y escritora están inmersos en un espacio donde las mujeres se enamoran de los hombres y los hombres de las mujeres *tal como se supone* que las mujeres lo hacen de los hombres y los hombres de las mujeres, se mire la tela del lado que se mire. Y más aún: intentan amarse tal como se espera que las mujeres occidentales amen a los hombres occidentales y viceversa, entendiendo occidente como un invento con referentes románticos específicos que los amantes encarnan incluso cuando, en principio, ni siquiera forman culturalmente parte de lo que vendría a ser ese conjunto.

Es lo que ocurre, por ejemplo, en el cuento "Amarige", donde las inhumanas leyes de extranjería sirven de telón de fondo para narrar un *affaire* entre una española y un sudanés, a quienes el amor les funcionará como supuesto vehículo de reconciliación después de que ella se niegue a casarse con él para darle los papeles y lo pille, también, seduciendo a una mujer policía con la esperanza de conseguir el mismo objetivo –*¿entrar en la ley?*–. La función más noble del amor, ya se sabe: mediar entre binarios para que *dos de diferente clase* se encuentren: "Por unas horas, blanca y negro, occidente y oriente, expiaciones y faltas se largan de paseo para que él y yo, sosegadamente, hagamos el amor, la única manera decente que hemos encontrado de despedirnos".

En este mismo sentido –el que traza la convención–, en el cuento "Una de vampiros", la narradora se hace cargo de que para perpetuar el deseo haya que callar, porque su novio es un "cerebrito" que cita a Wittgenstein y de filosofía ella nada sabe (desde luego, no será el galán quien guarde silencio, la ley del lugar común no lo requiere). La tradición que delinea la forma hasta vaciarla de sentido reaparece en "Camino a medias", donde descubrimos a una mujer joven que se esfuerza por no comer hasta que un muchacho libre y aventurero, con quien está recorriendo el camino de Santiago como parte de un grupo, la percibe –es decir, la humaniza, algo que ciertamente el amor tiende a hacer–, le espeta "estás muy flaca", la vigila, la alimenta y la salva de sí misma. No se nos explica nunca por qué esta mujer aspira a ser "una artista del hambre" –también podemos asumir que la fabulación poco importa a estas alturas y que tampoco se la espera, porque nosotros entendemos que obsesionarse con la delgadez es lo que llevan mucho tiempo haciendo las mujeres jóvenes, y más o menos por los mismos motivos, y que en ello algo tiene que ver la mirada del hombre–, pero sí se nos aclara que ella no se fija en el acné que cubre la cara de él, que no le importan "sus kilos de más" y que, al final de todo, este encuentro la hará olvidarse de "aquello tan importante que la orilló a renunciar al pan".

En congruencia con los tropos del amor romántico, *las otras* (mujeres, claro) no salen muy bien paradas en este libro: o bien rechazan a la narradora porque ella les roba la atención de un hombre, aunque esto no sea a propósito –en "Acciones para conocer extraños" la protagonista solo quería hacer amigas, pero, desprovista por la ley de la capacidad de elegir entre lo que quería y lo que finalmente tomó, termina besándose con el estadounidense al que todas desean–; o se comportan como villanas codiciosas que huelen a rancio. También pueden ser ancianas locas que regalan flores a parejas de enamorados por la calle o que contratan enanos para revivir sus amores infantiles, o psicólogas-brujas que cobran más honorarios de la cuenta y encima exigen aguinaldos, pero no mucho más.

Cierto es que las protagonistas tampoco suelen librarse del todo, pues Selem utiliza la parodia y el humor –a veces acertado, otras forzado– para burlarse un poco de ellas, pero este recurso no deja de envolverlas en un aura de encantadora y hasta desafectada sofisticación, mientras que a las rivales de amores las ridiculiza: si la heroína es cinematográfica o literaria, la otra será telenovelesca.

Por su parte, y tal como la ley lo dicta, los musos son casi siempre taciturnos, oscuros, intelectuales o aspirantes a artistas medio frustrados, maridos (de otras), enamorados (también de otras) o amantes incapaces de controlar su deseo, como el falso Kowalski de "Blanche rompe el hielo en Praga", quien para copular con la también apócrifa Blanche DuBois la *remolca* y la *fuerza* y le *aprieta* "la coronilla con sus dedos enervados como si fuera media naranja a la hora del desayuno". Remolcar. Forzar. Apretar. Ellos hacen, pues, lo que tienen que hacer, y son lo que deben ser para que el asunto este del amor eche a andar: vampiros, o personajes de Dostoyevski, o el doble latino de George Clooney, o frikis obsesivos a los que es mejor relacionar con el protagonista de una película de Krzysztof Kieślowski para poder romantizarlos porque, de lo contrario, quizá estaríamos leyendo otro género literario. También hay un compañero de viajes que no consigue fecundar a una narradora que sueña con niños alimentados de literatura, y hasta un anciano muy paciente.

Conforme el libro avanza, la posibilidad de lo biográfico-tangible va difuminándose. No del todo, pero comienzan a aparecer formas más cercanas a lo fantástico –como una mujer muerta que se excita en el limbo de "Inexistencia"– y al absurdo –"Malabarismos"–, cuando el dueño de un circo digital que transmite shows en *streaming* decide, por odio a los hologramas "que reproducen las palabras, pero no viven las palabras", contratar a un profesor de Literatura y Lingüística para que su trapecista estrella aprenda a escribir cuentos. Y esta transformación del estilo desemboca, finalmente, en la pesadilla kafkiana, el epílogo, que no es otra cosa que una confesión obtenida por la fuerza por los críticos literarios –la "policía académica"– que irrumpe en casa de la autora para juzgarla sin miramientos.

Ya en el prólogo se anunciaba no solo el fracaso por entender el amor, sino la admiración por los finales redondos. Los relatos de *El desorden interno* contienen, sí, una historia de amor que separa a los protagonistas a la vez que los acerca a su objetivo –amar y ser amados–, manteniéndolos siempre fuera del mismo. Pero albergan también el que probablemente sea el germen de vida más auténtico en la escritura de Mónica Selem –seudónimo de la madrileña afincada en México, Mónica Sánchez Fernández–, el cual atraviesa toda su obra, incluida la que se reconoce como ficción de la ficción –por ejemplo *Hormiga blanca* (Ménades Editorial, 2019), libro de cuentos basados enteramente en la obra de Herman Melville–: el ofrecimiento de las horas de lectura de los grandes maestros para conmover al poderoso guardián que vigila la puerta que Sánchez realmente quiere atravesar, y ante la que espera pacientemente: la gran puerta de la Literatura.

El guardián de Kafka acepta los sobornos del campesino que quiere acceder a la ley para que este no sienta que ha omitido ningún esfuerzo. Así ofrece Selem a críticos y lectores a sus referentes literarios, quienes salpican y dotan de intertextualidad las páginas de *El desorden interno*, ya sea en el libro que Blanche DuBois, la apócrifa, lleva siempre consigo; ya en las lecturas que conmueven a la malabarista aprendiz del arte de jugar con las palabras –el propio Kafka, Etgar Keret–, o el trago directo a *Los amores difíciles* de Italo Calvino en que los que se inspira el cuento "En una burbuja", y en los débiles ecos de Nabokov que brotan de las bocas chiclosas de nínfulas seductoras de magnates podridos, entre otros.

Pero, parafraseando y resumiendo mucho al Derrida que analiza *Ante la ley* de Kafka, ¿quién decide –en serio, quién– lo que es literatura? El guardián le advierte al campesino que él es, en realidad, el guardián menos poderoso de todos, y que dentro de la ley encontrará a otros guardianes, a cada cuál más terrible y poderoso que el anterior. El campesino concluye sus días fuera de la ley, aunque jamás recibió la explícita prohibición de entrar, apenas enigmáticas disuasiones y postergaciones.

El crítico del epílogo, primero censor kafkiano como salido de las páginas de *El proceso* y después enamorado de la escritora, la besa bajo la luz de una farola para enseguida animarla a correr. ¿Hacia la ley o lejos de ella? Nosotros no podemos saberlo. "Fíjate en mí" –le dice–. "Yo ya no escribo".

Pleasure

Ninja Thyberg

Suecia, 2021.

Raciel D. Martínez Gómez

Con aura de empatía, resiliencia y búsqueda equilibrada, una película como *Pleasure* de Ninja Thyberg retira de la clandestinidad al discurso pornográfico tan vilipendiado desde su nacimiento y que, no obstante el estigma por su kitsch narrativo, ha padecido una suerte de transformaciones a lo largo de su corta historia de medio siglo –a partir de *Garganta profunda* (1972) de Gerard Damiano–, extendiendo su influencia ahora no solo en películas sino en videos, revistas, cómics como el hentai, *pay-per-view* y telefonía, entre otras opciones que derivan de las nuevas tecnologías de la comunicación.

Actualmente, el porno no está ajeno a esa diversidad cultural emanada de la globalización, donde las plataformas en la red ofrecen contenidos a la carta y abren opciones casi infinitas para satisfacer filias sexuales de la heteronormatividad y de minorías que cada vez lo son menos. El mosaico es demasiado amplio y abarca desde los más rancios deseos reflejados en el *softcore* y *hardcore* con extravagancias como el *gonzo*, el Lolicon japonés, las MILF, las *Teen* y hasta no podía faltar el llamado *alt porn* que emerge de subculturas alrededor del rock (más que un ambiente furtivo, la pornografía se halla en las dinámicas diarias donde los usuarios tiene acceso ilimitado, como advierte *PVT Chat* (2020), dirigida por Ben Hozie y donde Julia Fox es *camgirl*).

Pleasure instala al porno en la conversación pública de esta modernidad líquida repleta de precariedad que postuló Zygmunt Bauman, al participar en festivales de alcurnia intelectual como Cannes en Francia y el Sundance en Estados Unidos. Además, *Pleausure* revisa meandros poco visibilizados desde el *backstage* de la industria triple XXX. Sin ser un documental como *Rocco* (2016) de

Thierry Demaiziere y Alban Teurlai que permite entender el ocaso de un enfoque machista, la ficción dirigida por Thyberg resulta reflexiva y crítica con elementos neurálgicos para comprender el estatus del porno, variopinto y licencioso en tiempos virtuales opuestos a cualquier censura. Tampoco *Pleasure* se ciñe al martirologio de *Boggie nights* (1997) de Paul Thomas Anderson, ni diluye la tensa complejidad intra porno en fórmula genérica como la híbrida *Showgirls* (1995) de Paul Verhoeven.

Hay un detalle singular en *Rocco*, quizás el actor fetiche más popular en el cine porno: se desliza una vuelta de tuerca en la decadencia. Agotado, se retira reconociendo su adicción al sexo, pero con otra lección más grave: al contrario de lo que uno podría asegurar del machismo porno, Kelly Stafford, actriz veterana le hace ver que es al revés; que, en relación a las películas, ella como mujer se liberaba en su rol y él concluía siendo esclavo. *Rocco*, entonces, es el ocaso de una tradición lineal en el porno, mientras que *Pleausure* es el resurgimiento con perspectivas mucho más amplias (por eso es que a ratos *Pleausure* abandona la tesis y hasta se incrusta en estas nuevas tendencias que buscan estatus a como dé lugar, como *Ladronas de la fama* de Sofia Coppola).

El planteo de *Pleasure* no es provocadora gracejada. La directora sueca realizó un periplo de casi diez años para decantar su visión sobre el cine pornográfico. En 2013 había filmado un cortometraje de 15 minutos también llamado *Pleasure*; sin embargo, el debate de la pornografía, sobre todo su telón de fondo, fue cambiando constantemente hasta decidirse Ninja por conocer la industria tras bastidores. Dice que el #MeToo posicionó las violentas asimetrías de género para desarticular la dominación masculina en todas sus manifestaciones. En principio Ninja fue militante anti porno, como lo refleja el primer *Pleasure*, luego su visión se modificó conforme fue entendiendo el negocio de la pornografía tanto en su discurso como en el proceso y hasta comprendió también el tema desde la óptica consumidora. Desde el *backstage* de las producciones, Ninja notó matices positivos y hasta fue parte de la comunidad del porno feminista y lo sigue apoyando.

En este panorama se infiere la puesta estratégica de *Pleasure* en donde, en vez de prevalecer la mirada masculina, Ninja gira la cámara y la historia asume el punto de vista de Bella. La cámara no hace más que invertirse de lugar sintáctico, lo que no es materia baladí. Ello no implica mayor victimización sobre la patente explotación del cuerpo, sino aristas que revelan la vulnerabilidad humana sorteando ligereza o flagelo. Objetiva de forma naturalista la vida cotidiana de Bella. No la mira con grilletes, la presenta en amistad juguetona con sus *roomies* también dedicadas al negocio (actrices porno en realidad). Procura Ninja destacar los acuerdos consensuados para rodar desde partes más salvajes, donde simulan ultraje, hasta la celosa escena del *bondage* de impresionante estética y también con gran seguridad para Bella (inclusive, en el doble anal se antepone el consentimiento y acompañamiento con quienes actúa).

Recordemos que en la cosificación gráfica más indigna de la sexualidad que es la pornografía domina la perspectiva masculina. El sometimiento, la representación de la fantasía machista coloca al hombre como agresivo y a la mujer sumisa, receptora pasiva del instinto. Por ello es interesante la inmersión de Ninja Thyberg que, desde el código pornográfico, su película está contada desde la arista de una mujer aspirante a *porn star*. Sin recurrir al suplicio o al panegírico, esboza una especie de nuevo orden en lo que Ninja misma ha declarado que puede ser algo bueno y simplemente lo importante es hacerlo con ética. También plasma un reposicionamiento dentro del mismo filme, como sería el súbito cambio de roles en la secuencia lésbica con Ava Rhoades, Evelyn Claire, ex *camgirl*, modelo erótica y actriz pornográfica que ha sido nominada a los Premios AVN, los Óscares del porno. El cuadro funciona de corolario en *Pleasure*. Sobajada Bella por Ava, que se negó a practicarle sexo oral por sospechosos olores, Bella asume el papel de hombre penetrándola vía arnés con la fuerza y venganza propia que le originó la ofensa. En esta genuina lucha, la directora acentúa la victoria de Bella a través de los *close ups* que denotan poder. Este coito empodera a Bella dentro de la agencia Spiegler Girls; en *Pleasure* aparece Mark Spiegler, dueño de la agencia Spiegler Girls y miembro de la Asociación Comercial de Agencias de Talento Adulto con Licencia (LATATA).

Veamos otro aspecto toral: un solipsismo embriaga en *Pleasure* al hacernos creer que solo existe lo que está en pantalla: ya vuelta ordinaria rutina y hasta barnizada con indiferencia. Como que lo que está alrededor ni siquiera se asoma porque el meollo es la historia de una joven aspirante, cuyo derrotero oscila entre su habitación compartida y sets montados en residencias solitarias, almacenes inmensos o juergas al aire libre con estética austera. En su microcosmos filmado se obvia el entorno al que pudiera conectarse: los antecedentes están faltos, solo se advierte de la natal Suecia a través de una escueta llamada telefónica de la madre que poco está interesada de que la hija se esté quebrando; y, lo que podría girar alrededor de Bella, está invisibilizado por una efectiva elipsis que no encontró significativo narrar el eventual contraste con una vida normal.

Sin ser la película reveladora de la entraña del cine pornográfico, resulta que uno de sus valores se halla en su deliberada omisión. Si comparamos a *Pleasure* con lo que hizo Milos Forman en *Larry Flynt: el nombre del escándalo* (1996), anécdota sobre las batallas legales que sufrió la revista pornográfica *Hustler*, nos topamos con dos tipos de sociedad: en Forman, una cresta moral exaltada por la imputación conservadora mientras con Ninja una ética indolora y disipada en la abulia neoliberal y la permisividad etérea de nuestro tiempo. Larry Flynt encara una tormenta perfecta: defenderse frente a los epítetos de la obscenidad propios de los convulsos setenta y luego soportar la inquisición del reaganismo de los ochenta. En tanto que el mundo de Bella en *Pleasure* ya está decantado y así no se perciben tensiones sociales alrededor de ella. Se trata de un conflicto directo que no requiere de ambages: la decisión propia por involucrarse en un círculo perverso.

Compartimos en este sentido la aguda observación de Lily Droeven sobre el manto atmosférico de *Pleasure*: el simbolismo de Ninja Thyberg opta por un matiz suave que contrasta con el carácter áspero de la pornografía, lo que despresuriza cualquier sermón que la directora ni siquiera insinúa a pesar de las severas crisis por las que cruza Bella en su escalada tras la fama. La tersa estética permite un relato imparcial, apreciamos por momentos una sensación de ver algo semejante a una pieza documental, cuya cámara otea y registra lo que formalmente estaría contado a través de un lenguaje cinematográfico más convencional.

Esta sutileza de significado Thyberg la consigue, primero, beneficiándose del angelical rostro de Sofia Kappel como Bella en medio del resto del cuadro actoral curtido en realidad por la industria de cine para adultos –sobre todo Evelyn Claire, en plan reina con una personalidad cercana a los episodios de *Twin peaks* (1990) de David Lynch. Luego, el atuendo y maquillaje de Bella se ajusta a una norma juvenil que muta conforme avanza la película; sin embargo, se mantiene con ayuda del cliché de que ella es rubia –a veces Kappel parece más émula de Harley Quinn. La decisión tonal de la directora se refiere también a la selección de locaciones, sitios abiertos y nunca escondidos, sea el galerón donde se practica el *bondage*, las celebraciones glamorosas pero sin el acento faraónico de *Playboy* y por supuesto las casonas de colores neutros con decorados minimalistas conectan al juego de poder y riqueza de un consumismo patriarcal.

Agreguemos una escala a la mirada de Droeven: que aparte de esta evidente cosificación y estereotipos de la belleza, Ninja Thyberg opta por una naturalización ecuánime de su diseño con una trampa que le funciona para continuar su estilo: la descripción de estos lugares parece acontextual. Es decir, no existe antecedente –salvo el aeropuerto donde Bella dice que su viaje a EU es por placer–, lo que trae como consecuencia sintáctica que el porno, permanecido en el sótano o en la orilla marginal, esté en el núcleo a plena luz del día, relajado sin los clichés de la ultra seguridad, como ocurre con el auténtico dueño de la agencia Spiegler Girls, Mark Spiegler, totalmente disipado en su casa nada ostentosa.

Todo fluye de costumbre en *Pleasure*, en efecto; pero pensándolo bien, se trata de un deliberado paisaje aislado,

al menos circunscrito a la gente relacionada a la pornografía. No estamos frente a un mundo secreto que opere a hurtadillas, soterrado en claves o pactos de sangre, como enseña en su fórmula genérica Eli Roth en *Hostal* (2005) con un relato de terror y *gore* que finalmente castiga como la saga de *Viernes 13* (1980) de Sean S. Cunningham; tampoco se trata de ese misterio de secta tipo *Ojos bien cerrados* (1999) de Stanley Kubrick; y menos predomina esa penumbra de David Lynch donde el crimen se desarrolla en las colinas angelinas teniendo de fondo la gran urbe.

Lo que sintetiza Thyberg en su paleta de colores y su composición nos recuerda la literatura de Bret Easton Ellis, escritor estadounidense con poca fortuna en sus adaptaciones al cine hasta que Paul Schrader le filmó un guion: *The canyons* (2013) bosqueja el ambiente pecaminoso de Los Angeles, cuna del porno. Easton Ellis dice que su generación creció en la cúspide del Imperio, hijos del *baby boom*, quienes gozaron de la prosperidad de los EU de la posguerra y se dieron el lujo de ser irónicos, depresivos y solventes. Y es que en la obra del novelista yuppie la pornografía cumple un papel protagónico en la cultura de la Generación X, e incluso, ya también para los milenials como ocurre en su libro *Imperial bedrooms*. *Psicópata americano* (2000) de Mary Harron tiene ese pivote de la decadencia donde la insatisfacción está hermanada a la cosificación extrema que llega a la desvalorización fascista de la mujer y del pobre.

En esta digresión hallamos un puente entre Schrader y Thyberg: el carácter glacial se aprecia en ambos estilos. El acto del *bondage* en *Pleasure* es extrañamente atávico y álgido a la vez. Práctica ancestral que proviene de los castigos marciales en el antiguo Japón, está desritualizada por la distancia que toma Ninja con su estilo gonzo de filmar. Bella llega a la bodega con una silueta de dominatrix, para luego invertir el rol sin hilo dramático. Ella asume la esclavitud, la inmovilidad, estar en cautiverio por una suerte de cuerdas y nudos improbables de escapar. En esta pieza se tiene el cuidado de consensuarla con la inmovilizada y atendida en todos los detalles por la producción, y así deja una sensación de solipsismo, glacial en extremo.

Resumamos: lo que distingue al cine erótico de la pornografía es la genitalidad explícita de la segunda. El porno se marca al presentar *hard-core* desde el ángulo más recalcitrante de las fantasías masculinas. La producción ha pasado por altibajos, derivó en cloacas como el *snuff* y ahora llega inevitablemente la tiranía de las condescendencias virtuales: los contenidos pornográficos proliferan y encuentran nichos de mercado insospechables, donde la cosificación alcanza niveles de desenfreno y exotismo como la productora Blacked dedicada a tramas interraciales.

La diferencia es que, en su acepción más filosófica, el porno es una representación kitsch. Sabemos que el término de kitsch alude simplistamente a la estética de la baratija emocional. Pero nos convence más lo que expone Milan Kundera al explicar cómo ciertos dispositivos de representación depilan lo feo del deber ser kantiano para elevarlo a ideal. En dicha hipótesis cabe el porno, que apiña su mensaje en el éxtasis restando cualquier posibilidad de drama a la historia y limpiando de contradicciones el momento climático para que funcione solo como máquina de placer. Lo que hay en el porno son anécdotas sencillas, secuencias que se limitan al acto explícitamente sexual. El resto adorna con muy poca historia: contexto y conflicto están ausentes. Ahora bien, la dilución de las fronteras sexistas demandan enormes desafíos. Por ejemplo, dónde colocamos los episodios lésbicos de *La vida de Adele* (2013) de Abdellatif Kechiche, la mirada perdida de Clive Owen en el sexo de Natalie Portman en *Closer: llevados por el deseo* (2004) de Mike Nichols, la agonía del eros –siguiendo a Byung-Chul Han–, en *Melancolía* (2011) de Lars Von Trier, el monstruo molusco fornicando a Isabelle Adjani al pie del Muro de Berlín en *Posesión* (1981) de Andrzej Zulawski o los llanamente *9 orgasmos* (2004) de Michael Winterbottom.

El historiador español Roman Gubern nos recuerda que, en contraste con *Garganta profunda*, en las décadas de los setenta y ochenta se filmaron películas artísticamente aceptables con filones porno: *Dulce película* (1974) de Dusan Makavejev, *El imperio de los sentidos* (1976) de Nagisa Oshima y *El diablo en el cuerpo* (1986) de Marco Bellocchio. Hay muchas más cintas como las de Gaspar Noé, Julia Ducournau, Virginie Despentes, Jean-Jacques Beineix, Bernardo Bertolucci o David Cronenberg que lindan en la división del porno. Y es que, no lo son, en tanto su propósito es dramático y tangencialmente rozan la triple XXX a partir de un sexo explícito, pero más bien pertenecen a un ámbito de cine erótico.

Coincidimos que el capitalismo intensifica el progreso de lo pornográfico en la sociedad, como dice Han. Al eros lo expone y lo exhibe: profana al eros para convertirlo en porno, según su lógica contundente. Pero hay algo que nos suena antagónico, como el toque glacial y mundano de Ninja: ¿estas muestras no ritualizan el porno para regresarlo al eros? Es muy probable que *Pleasure* no llegue a esta pretensión; empero, no advertimos kitsch en la película, hay en todo caso una Ninja con un eros subversivo en medio del *backstage* del porno: desmitificando, desde ahí, su brutalidad.

Elvis

Baz Luhrmann

Estados Unidos, 2022.

Isabel Sánchez

"Debe haber luces más brillantes encendidas en algún lugar. Tiene que haber pájaros volando más alto en un cielo más azul. Si puedo soñar con una tierra mejor donde todos mis hermanos caminan de la mano, dime por qué, oh, por qué, oh, por qué mi sueño no puede hacerse realidad. [...] Estamos perdidos en una nube con mucha lluvia. Estamos atrapados en un mundo lleno de dolor, pero mientras un hombre tenga la fuerza para soñar, él puede redimir su alma y volar". Unas luces de neón rojo con el nombre de Elvis en grande ocupan todo un escenario. El rey del rock canta con un frac blanco "If I can dream" en un programa de televisión en 1968. Esta secuencia deja constancia de una interpretación mítica del artista.

El programa supuso el regreso de Presley a las actuaciones en vivo después de varios años en Hollywood interpretando películas mediocres (lo que pervive de estas producciones es su presencia y algunas de sus canciones) y sin pisar los escenarios. Este es uno de los momentos estelares de *Elvis*, la película del director australiano Baz Luhrmann, y es clave para entender la naturaleza de este largometraje.

Baz Luhrmann muestra su enamoramiento y respeto hacia la figura del cantante y construye la película alrededor de los números musicales que supusieron un paso más en la vida de Elvis. Para cada número emplea una puesta en escena excepcional que va dando pasos no solo en la trama de la película y en la vida del artista, sino que también refleja el espíritu de una época, unos años convulsos social y políticamente en E. U.

El momento de "If I can dream", Baz Luhrmann lo sitúa entre la muerte de Martin Luther King y Bobby Kennedy. El director australiano construye el mito de

Elvis bajo dos premisas que salen en la película. Una la dice la madre del cantante, con la que estaba muy apegado: "Tu voz es un don divino. Así que no puede tener nada de malo". Y la otra la cuenta el mismo protagonista, que atesora un recuerdo de infancia: "Un cura me dijo una vez: 'Cuando decir algo sea muy peligroso, canta' ". De tal modo, que *Elvis* narra la historia del artista como una tragedia contemporánea y emplea su legado musical para conseguirlo. Baz Luhrmann logra un largometraje que va más allá de un biopic y del cine musical.

Si seguimos tirando del hilo de "If I can dream", su letra define muy bien también el cine de Baz Luhrmann como un hombre que sueña y filma dando rienda suelta a los brillos y al neón. Vuela. No tiene miedo al barroquismo cinematográfico, sino que más bien es su modo de expresión, para construir sus tragedias. El director australiano pone en pie sus películas a través de sus pasiones y contando en imágenes las historias que ama. Si algo no se puede discutir de su peculiar carrera es su especial manera de mirar, Luhrmann es un autor de fuegos artificiales, donde la tragedia y el desgarro son enmarcados en luces de neón.

Y *Elvis* es también algo más que un homenaje a un artista. Se nota no solo que le apasiona su música, sino que le respeta profundamente y lo conoce en profundidad. La película es un hermoso canto de amor. Desde los títulos de crédito hasta los finales cuida la estética alrededor del mito. Entramos en el universo de Elvis Presley nada más apagarse las luces de la sala de cine y no salimos de él hasta que se encienden. Es más, en los créditos finales incluso es capaz de ofrecer cómo ha influido el cantante en los artistas más contemporáneos, ofreciendo versiones recientes.

No es la primera vez que consigue que el espectador se sumerja desde el primer segundo en el universo que propone. Y también deja patente el buen uso que hace siempre de la banda sonora. Basta con recordar tres momentos de su filmografía. *Romeo y Julieta* (1996) cuenta con una de las secuencias más hermosas de la película cuando Baz Luhrmann representa el primer encuentro entre los jóvenes amantes (Leonardo Di Caprio y Claire Danes). A través de una pecera, Romeo y Julieta se observan. Los peces de colores recorren los rostros de los amantes adolescentes. Él, como un joven guerrero; ella, como un ángel con alas. Y de fondo una canción "Kissing you" de Des'ree.

En *Moulin Rouge* (2001) vuelca su pasión por la Francia impresionista, pero con una ecléctica banda sonora contemporánea que dibuja la trágica historia de amor entre la cortesana y el artista bohemio. Así configura el final inevitable y triste de Satine, su protagonista, con la canción de Queen "The show must go on". El maestro de ceremonias y Satine cantan el destino trágico, pero teniendo claro que el espectáculo sobre todas las cosas debe continuar.

Y por último en su magnífica adaptación de *El gran Gatsby,* donde recrea esos locos años veinte de Fitzgerald, pero a ritmo de jazz y hip hop, Gatsby lleva a Daisy a su Camelot particular al ritmo de la melancólica "Young and beatiful" de Lana del Rey. La escena culmina con un Gatsby enamorado lanzando sus camisas de alta costura a una Daisy que queda envuelta en una lluvia de colores.

En la película de *Elvis,* además de "If I can dream", se pueden analizar otros dos momentos para entender cómo emplea el director el legado musical del cantante para construir la historia. El alarde de Luhrmann es que no realiza imitaciones de momentos musicales, como por ejemplo ocurría en *Bohemian Raphsody* de Bryan Singer, sino que le sirven para ir hilando una historia compleja, mostrar la psicología de los personajes, reflejar el momento de la vida del artista, atrapar el espíritu de una época, indagar en las influencias musicales del cantante y analizar su legado. No hay que olvidar que esa fue una de las grandes bazas del cine musical, que se fue perfeccionando en los setenta con propuestas dramáticas como *Cabaret* o *Empieza el espectáculo* de Bob Fosse: no era un cine con canciones y bailes, sino que las canciones y bailes formaban parte de la historia. En *Elvis* los momentos musicales no son un adorno o una mera imitación para el disfrute de los amantes del cantante, son mucho más.

La primera actuación que ve el coronel Parker es magistral para entender las influencias musicales de Presley. Se sitúa en 1955 en una de sus primeras apariciones públicas en Louisiana, donde además de enseñar el impacto que supuso su manera de moverse, deja clara la huella de la música negra, y cómo es algo que bebió desde su infancia humilde donde la música que llenaba su vida era el blues y el góspel. El otro instante musical es una de sus más emotivas actuaciones, al final de su vida, donde Elvis ya está muy grueso, cansado y enfermo, y sentado a un piano canta "Unchained melody", como una oración de amor hacia su público. En ese instante Luhrmann se permite fundir el rostro del actor con el del cantante creando un momento emotivo y absolutamente mágico.

El tema de la puesta en escena también lo emplea el director australiano en los distintos periodos de la vida de Elvis. Así cuando se va construyendo el mito del cantante se empapa de los años cincuenta, pero también de las lecturas de niño de Elvis: los cómics. Cuando se casa con Priscilla y empieza su etapa en Hollywood, la historia se convierte en una de esas películas americanas de los años sesenta a todo color. La estética de Las Vegas envuelve la vida de Elvis cuando se convierte en su propia cárcel de lujo...

Baz Luhrmann sabe muy bien cómo contar esta tragedia y en su bagaje cultural para construir un mito emplea, bajo su mirada más personal, tres referentes cinematográficos que funcionan. Por una parte acierta totalmente en el punto de vista elegido, apuesta por mirar a Elvis a través de su mánager durante décadas: el polémico coronel Parker. Así se va viendo cómo este personaje mefistofélico va encerrando al héroe en una jaula de cristal. La historia se narra desde su compleja relación y la tragedia no solo va calando, sino que angustia comprobar como no hay salida posible para el cantante enredado en una tela de araña perfectamente construida por Parker. Un mánager anciano y enfermo trata de justificar su relación con Elvis y darse toda la autoría del mito. Esta forma de contar la historia de un artista la empleó también con resultado magistral Milos Forman en *Amadeus* (1984).

El acierto es haber contado con Austin Butler como Elvis y con Tom Hanks para el coronel Parker. Es cierto que Butler no se parece físicamente a él, pero capta totalmente su esencia en su forma de moverse, hablar y cantar. Y está fuera de serie en varias secuencias como en ese primer concierto en el International Hotel Las Vegas. El joven actor construye un mito con alma y hace que el espectador se lo crea y lo siga en su viaje vital. Además Butler parece ser que canta él mismo (y lo hace muy bien), pero que en algunas de las canciones más míticas se mezcla también con la voz original de Elvis con un resultado sobresaliente.

Por otra parte, Tom Hanks consigue que el espectador olvide todas las prótesis que lleva encima y toda la tradición que arrastra de personajes de ciudadano americano bueno y con un correcto sentido moral. Aquí construye a un personaje tóxico, todo un farsante, que sin escrúpulos va atando a Elvis, aprovechando sus debilidades. Sin embargo, el coronel Parker de Hanks no renuncia a cierto encanto y a un sentido cómico de la vida, que hace que los espectadores sigan con interés su historia. Él es un mago de la palabra, sabe enganchar. Incluso aporta al personaje cierto misterio sobre su pasado y raíces. Tom Hanks aprovecha además ciertos detalles de su vestuario, como los bastones y los puros, así como la expresión corporal, la voz y la mirada para poner en pie su compleja personalidad.

Alrededor de ambos pulula una galería de personajes secundarios. Algunos de ellos están perfectamente construidos con unas cuantas pinceladas bien dadas y otros quedan demasiado en la sombra. Parece ser que había bastante material filmado y el montaje y la consabida reducción de metraje ha perjudicado a algunos de ellos. Por ejemplo, está muy bien dibujado el padre del artista, Vernon (Richard Roxburgh), pero no ocurre lo mismo con uno de los personajes del círculo más cercano de Elvis, Jerry Schilling (Luke Bracey). En cuanto a Priscilla (Olivia DeJonge), quizá parece desdibujado en un principio, pero toma mucha fuerza en las dos últimas secuencias en las que aparece junto a Elvis, dando toda la dimensión al personaje. La intensidad dramática crece en el momento en que se va de casa y también la última vez que habla con él antes de que este suba a un avión.

Elvis habla también del éxito, la decadencia y el desencanto que arrastra todo artista de rock cinematográfico. Los héroes caídos del siglo XX. Ese halo trágico que acompaña al personaje es una baza que Luhrmann no desaprovecha. El daño de las dependencias, la esclavitud de los conciertos, las paranoias, el agotamiento... Todo está en *Elvis*. Ese halo presente en películas míticas como *La Rosa* (1979) de Mark Rydell, aquella donde Bette Midler daba el do de pecho y se inspiraba en Janis Joplin para reflejar el agotamiento y las dependencias de una cantante.

Otra referencia interesante que toma el director australiano tiene que ver con la carrera cinematográfica de Elvis Presley en Hollywood. Esa carrera que fue abandonando para arrasar de nuevo en los escenarios. Una de las ofertas que recibió y que rechazó, y que podría haber supuesto una vuelta a Hollywood por la puerta grande, fue el remake de *Ha nacido una estrella* junto a Barbra Streisand. Precisamente ese momento sale en la película. Ese largometraje se llevó a cabo antes de que falleciera, en 1976, pero con Kris Kristofferson de protagonista.

Lo que es cierto es que al final Baz Luhrmann, como siempre, logra imprimir su sello, con una propuesta dinámica e innovadora. Y su reverenciado Elvis queda convertido en un héroe trágico del siglo XX. Se conozca o no al personaje principal es complicado no dejarse llevar con el sentido del espectáculo de esta propuesta y con una historia principal muy bien contada. El rococo cinematográfico tiene la contención necesaria para dejar una historia con alma y carisma, como pasa en cada una de sus películas. Para el director, Elvis, como dice la canción, fue un pájaro volando más alto en el cielo azul. Ni el coronel Parker pudo derribarlo.

The Lost Daughter

Maggie Gyllenhaal

Estados Unidos, 2021.

Pedro Cascos

A veces, las primeras imágenes de un largometraje son pequeñas obras maestras que condicionan, o condensan, el resto de la película; por ejemplo, el famoso plano secuencia de *Touch of Evil,* la persecución inicial de *Vertigo* o el cuasi clip publicitario de *Antichrist*. Otras, el autor se decanta por algo menos evidente, incluso más onírico, que se irá desentrañando a lo largo del filme. Así ocurre con el ave rapaz que ataca a una paloma en la menos difundida *Amator* –no por no estar su director, Kieslowski, a la altura de los maestros Welles, Hitchcock o Von Trier–, o con el mar que golpea sobre la arena donde yace un desamparado DiCaprio en la notable *Inception* de Nolan.

En esa segunda línea se inscribe el inicio de *The Lost Daughter,* en la que una no menos desamparada Olivia Colman deambula cerca de la playa y, tras unos primeros planos cámara al hombro, de noche, que son pura desorientación, acaba por desmayarse mirando al mar. De hecho, esa primera escena –rodada en cuatro planos, tres, si obviamos un reajuste del montaje– podría resumirse en una simple frase: "Una mujer angustiada se derrumba frente al mar", pero contiene un manojo de emociones que solo una actriz de primer nivel puede transmitir en apenas un minuto.

Ese principio oscuro, lleno de desazón, cuyo sentido como en las películas de Kieslowski y Nolan se nos irá desvelando a lo largo de la narración, contrasta con las imágenes inmediatamente posteriores, en que una satisfecha Leda, el personaje interpretado por Colman, bañada por la diáfana luz del Mediterráneo, llega en coche a esa zona de la costa griega donde pretende pasar unos días de descanso. Es el anticipo de una serie de contrastes de las que *The Lost Daughter* está repleta.

La ópera prima de Maggie Gyllenhaal, a la que conocíamos en su faceta como actriz, pero que ha sorprendido gratamente con su primera incursión detrás de las cámaras, se nos presenta como una reflexión sobre la maternidad: sobre el peso que recae en una mujer joven, algo inmadura, cuando se ve ante la responsabilidad de criar a sus dos hijas, mientras intenta desarrollar su carrera profesional, y por encima de todo, las consecuencias que esto tiene.

Narrada en dos líneas temporales, por un lado vemos los conflictos con que debe lidiar la joven Leda, en una destacada actuación de Jessie Buckley –los desencuentros con el marido, las infidelidades, la carga de ser madre–, y por otro, cómo las decisiones que toma marcarán el curso de su vida y la perseguirán en forma de culpa, en la trama protagonizada por Olivia Colman. Ambas actrices fueron nominadas en la última edición de los Oscar en las categorías de mejor secundaria y principal, respectivamente. A ellas se suma una consistente Dakota Johnson, en su papel de madre despistada, que aviva los recuerdos de Leda en la etapa de madurez. Evocaciones en que con la cara de Buckley la vemos, por ejemplo, masturbarse, pero incluso en ese momento de placer, de estar consigo misma, las niñas la interrumpen. Las contradicciones, los contrastes, también están cuando poco después deja su hogar por una oportunidad laboral y a la vez observamos la preocupación por sus hijas.

A la hora de película, reaparece la inquietante imagen del principio: la caída de Leda sobre la arena a la orilla del mar. Quizá porque el abrumador presente en que se mueve, que ella misma se encarga de que sea así, encierra lo que el filme no escatima en mostrarnos: su *affaire* de juventud; lo inviable de afrontar una vida con marido e hijas, y por último la decisión provisional, aunque definitiva –otro contraste– para su existencia: dejar a sus niñas durante tres años para dedicarse a sí misma.

He ahí lo que arrastrará el resto de su vida: juzgarse como mala madre y no perdonarse por ello. Volvemos al gran tema de esta historia, ahora adjetivado: la maternidad imperfecta. En los últimos años, varios reconocidos directores nos han hablado del hecho de ser madre y sus derivadas, en lo que podríamos identificar como una corriente a la que se suma el trabajo de Gyllenhaal. Se trata de Naomi Kawase con sus *True Mothers,* Pedro Almodóvar con *Madres paralelas* y Céline Sciamma con *Petite Maman*.

True Mothers gira alrededor de la adopción en una sociedad como la japonesa, en la que Kawase nos muestra lo importante que es llegar a ser padres. Con el tono de un drama social y familiar, pero que por momentos raya en el *thriller* –como ocurre con *The Lost Daughter–,* la película pone en tela de juicio cierta hipocresía social con las madres adolescentes, a las que en algunos c*írculos* se aparta del mundo para que alumbren a sus bebés y después los entreguen en adopción a familias mejor situadas económicamente. Un duro retrato sobre cómo eso puede marcar también a una joven madre para el resto de sus días, siendo aquí otros quienes toman las decisiones por ella.

Por su parte, con *Madres paralelas* Almodóvar aborda el deseo de las protagonistas de tener o no a sus bebés, y cómo, cuando se descubre que los han intercambiado, todo irónicamente cambia, en la línea del director. Como ya se analizó en otra reseña de *Criticismo*, no es su película más lograda, pero trata cuestiones sobre la maternidad que llevan a la reflexión: fundamentalmente, el deseo y la angustia por ser madre (o dejar de serlo), algo que se plantea además desde la relación romántica entre dos mujeres, o la homosexualidad, otro de los grandes temas del cine de Almodóvar. Y

no podemos dejar de mencionar esa pequeña joya que es *Petite Maman,* un canto al amor y la amistad entre una madre y una hija, con una magia que emociona y un juego espacio-temporal digno de admirar, por parte de una Céline Sciamma que ya nos había maravillado con su *Portrait de la jeune fille en feu (Retrato de una mujer en llamas).*

El fenómeno cinematográfico sobre el hecho de ser madre ha tenido especial eco en España, donde en los últimos meses se han estrenado otras tres películas que tocan la cuestión de una forma u otra: *La hija,* de Manuel Martín Cuenca; *Culpa,* de Ibon Cormenzana, y *La jefa,* del debutante Fran Torres. Y si nos vamos fuera de lo cinematográfico, he ahí el Club de Malasmadres, que se fundó en 2014 también en este país "con el objetivo de desmitificar la maternidad y romper el mito de 'la madre perfecta' ", según dice su página web.

Con este caldo de cultivo, aquí y allá, *The Lost Daughter* se construye como una cinta que dialoga consigo misma, sustentada en ese juego de espejos en que Olivia Colman se ve reflejada en Dakota Johnson, y a la vez vemos a su personaje cuando debía de tener la misma edad, encarnado por Jessie Buckley.

Y al mismo tiempo es como si toda la historia funcionara como un juego de muñecas *matrioshkas*. La primera muñeca o punto de partida sería Elena Ferrante, autora de la saga *Dos amigas,* cuyo éxito dio realce a esa novela anterior, publicada originalmente en italiano en 2006. Así fue como, cinco años después, *La figlia oscura* se tradujo al español conservando el título literal de la novela, como ha ocurrido ahora con la película. En inglés, sin embargo, decidieron traducir la novela como *The Lost Daughter* (*La hija perdida)* en 2008, y para el filme se ha mantenido el mismo título, que a decir verdad parece más adecuado para lo que vemos en pantalla que *La hija oscura* (en su traducción al español), salvo que –y es solo una hipótesis– con lo que hace a lo largo de la historia, el personaje de Leda se esté vengando de sí misma a través de Nina. La segunda *matrioshka* tendría la cara de Maggie Gyllenhaal, que no solo dirige la película, sino que también la produce y firma el guion adaptado. Antes de eso, solo había realizado uno de los cortometrajes de la serie *Homemade,* con aportaciones de cineastas de todo el mundo que rodaron condicionados por el confinamiento.

A juzgar por el resultado de *The Lost Daughter,* podríamos decir que la autora no ha necesitado más horas de vuelo para levantar un notable primer largometraje, salvo todo lo que pueda haber aprendido en sus años como actriz y dentro del núcleo familiar. No en vano debutó cuando solo contaba con quince *años* en *Waterland* (1992), dirigida por su padre, Stephen Gyllenhaal, y después ha participado en una treintena de largometrajes. También su madre, Naomi Foner, es cineasta, habiéndose dedicado sobre todo a la escritura y a la producción, y el reconocido intérprete Jake Gyllenhaal es su hermano menor.

Tras descubrir la de la directora, aparece la tercera *matrioshka:* Olivia Colman, con su excepcional interpretación. La actriz británica, que hizo sus pinitos con series de la BBC como *Bruiser* o *People Like Us* entre 2000 y 2001, y pasó por la *The Office* inglesa en 2002, trabajó mucho para la televisión en sus primeros años, con alguna aparición esporádica en largometrajes. En 2007 empezó a poner el pie de manera más firme en el mundo del cine con tres películas: *Hot Fuzz*, *Grow Your Own* y *I Could Never Be Your Woman,* esta última ya una producción estadounidense con Michelle Pfeiffer al frente del reparto. Pero lo que siguió no fue un cambio de medio, sino la combinación de ambos, con su intervención en series de prestigio como *Beautiful People* o *The Night Manager*, pero sobre todo *Fleabag,* donde interpreta a la madrastra de Phoebe Waller-Bridge, y *The Crown,* en que la vemos ni más ni menos como a la reina Isabel II. A esto cabe añadir sus apariciones en la gran pantalla, donde destacan su incorporación de la hija de Margaret Thatcher/Meryl Streep en *The Iron Lady*; su doble colaboración con Yorgos Lanthimos en *The Lobster* y *The Favourite* –aquí como otra reina británica, Anne, mucho más histriónica que la actual, y muy bien secundada por Emma Stone y Rachel Weisz– y sobre todo su gran papel como hija de un inconmensurable Anthony Hopkins en *The Father,* que le valió su anterior nominación al Oscar como actriz secundaria, tras haberlo ganado como principal por *The Favourite*.

Poco más se puede decir de una intérprete a la que en los últimos años los *éxitos* le llueven, tanto en premios como en reconocimiento de crítica y público. Sobre su interpretación en *The Last Daughter,* quizá podamos añadir que dota a su personaje de una gama de matices extraordinaria, con unos comportamientos atípicos, ocultos, inexplicables –volviendo a los contrastes que decíamos al principio–, a los que da credibilidad con sus silencios, sus penetrantes miradas y sus esporádicas risas y sonrisas. Estamos ante otro trabajo cumbre de la británica, que se suma a otros de los últimos cinco o seis años ya mencionados.

Albergadas por el personaje de Colman, la cuarta y la quinta *matrioshkas* casi irían de la mano. Por un lado, tenemos a Jessie Buckley, en su papel de joven Leda, y apurando algo la metáfora dentro estaría Dakota Johnson, como Nina, esa madre con que la Leda madura se identifica. Y a partir de aquí, definitivamente, nuestro juego de muñecas se bifurca: Buckley incluiría a sus dos hijas, a las que solo vemos de niñas, y Johnson a la suya, Elena, que incorpora la pequeña Athena Martin. Esta aún podría incluir una última *matrioshka,* que resulta fundamental para la trama: su muñeca. La segunda mitad de la película gira alrededor de la desaparición de ese juguete, pero ante todo lo hace el clímax, en un cara a cara entre Olivia Colman y Dakota Johnson que eriza la piel, y que da el elemento esencial que explica la imagen del principio.

Así llega la resolución del filme, que es una especie de redención de la protagonista, en la que convergen dos componentes que fueron claves en su pasado y que habían desaparecido de su presente: las conversaciones telefónicas y la peladura de una naranja para extraer una especie de serpiente. "Don't let it break. Peel it like a snake", repiten al unísono una joven Leda y su hija, en la referencia a un animal que no es casual, como nada lo es en esta cinta.

La función ha terminado, pero permítanme redondear con dos apuntes que hacen de esta la gran obra que es. Tratándose de una película de mujeres, están bien acompañadas por dos hombres: por un lado, el veterano Ed Harris, como el anciano administrador de los apartamentos vacacionales, y por otro, el chico del chiringuito, Paul Mescal, con quien Colman comparte una desenfadada cena. *Last but not least,* una envolvente música acompaña a las con frecuencia potentes imágenes. A cargo de Dickon Hinchliffe, uno de los temas de la banda sonora incluye la definición que de sí misma hace Leda y que lo resume todo (o casi): "I'm an unnatural mother".

Solid Metal Nightmares: The Films of Shinya Tsukamoto

Shinya Tsukamoto
Japón, 2020.

Daniel Peraza Zermeño

Un joven con piezas de chatarra incrustadas en el cuerpo atraviesa la ciudad. La sangre chorrea por el rostro desfigurado de un boxeador. En un episodio psicótico una madre deja caer a su hijo desde lo alto de su departamento. Estas son algunas de las imágenes que atraviesan la filmografía del cineasta japonés Shinya Tsukamoto (Tokio, 1960), quien, a lo largo de toda su carrera (y como una declaración de principios), se ha mantenido fiel a su estilo, un estilo en el que predominan la cámara en mano, los cortes rápidos entre plano y plano, la corrupción del cuerpo y la ciudad de Tokio como un personaje más –indiferente, ajeno, pero aún así violento–, así como una banda sonora de sonidos industriales compuesta por Chu Ishikawa. Si, como señala Mark Cousins en su serie documental *Story of Film: An Odyssey*, el cine es "lo más cercano al lenguaje de los sueños", entonces el cine de Shinya Tsukamoto es lo más cercano al lenguaje de las pesadillas.

El cine de Tsukamoto trata sobre la aceptación de los peores impulsos del yo. Ya sea física o espiritualmente, el protagonista de sus relatos termina o bien destruido, o bien envuelto en la creación de un nuevo orden –un orden ruinoso– justo cuando acepta y libera su verdadera identidad. En este sentido, su universo cinematográfico está compuesto por filmes pesimistas donde los personajes centrales no son héroes sino grandes destructores. Pero no lo hacen solos: Tsukamoto los provee de un guía, un iniciado que ha aceptado impulsos similares y que por medio de un desmedido uso de la violencia les mostrará el camino para convertirse en la peor versión de sí mismos. Esto queda patente en cada uno de los filmes incluidos en el box set que la distribuidora de cine Arrow Video lanzó al mercado occidental en 2020 bajo el título de *Solid Metal Nightmares: The Films of Shinya Tsukamoto*, que reúne siete de sus largometrajes más icónicos junto con *Killing* (2018), su más reciente película, estrenada en la edición no. 75 del Festival Internacional de Cine de Toronto.

Un breve repaso al cine de Tsukamoto: en *Tetsuo: The Iron Man* (1989), un asalariado se infecta por una misteriosa enfermedad que transforma lentamente su cuerpo en chatarra bajo la influencia y acoso del "Fetichista del Metal". Una vez que el organismo del protagonista se vuelve de metal lidia un combate cuerpo a cuerpo, mente a mente y chatarra a chatarra contra el Fetichista. Para continuar, en *Tetsuo II: Body Hammer* (1992) la vida de la joven pareja Tomoo y Kana da un vuelco cuando a Tomoo le crece espontáneamente un arma de fuego del brazo y termina matando accidentalmente a su propio hijo. Esto lo llevará a descubrir su vínculo con Yatsu, el líder de un grupo violento, que desea hacer de él un arma de destrucción masiva.

En *Tokyo Fist* (1995), el manso y apacible vendedor de seguros Tsuda se convierte en boxeador para hacerle frente a Kojima, un cruel y visceral hombre que tiene una aventura con su esposa. Lejos de prepararse por su propia cuenta para el combate que les permitirá ajustar cuentas, Tsuda se inscribe en el mismo gimnasio de boxeo donde su rival es practicante e incluso es entrenado por Kojima mismo. Por su parte, en *Bullet Ballet* (1998) la novia de Goda –un exitoso publicista– se suicida. El dolor lleva a Goda a explorar el sórdido inframundo de Tokio en un intento por encontrar el mismo modelo de pistola con el que ella se quitó la vida. Esta obsesión lo llevará a involucrarse en una batalla de *gangsters* adolescentes en los bajos mundos de la ciudad.

En *A Snake of June* (2002), película ganadora del Kinematrix Film Award Feature Films en el Festival de Cine de Venecia, Rinko se ve obligada a soportar el tedio de un matrimonio sin pasión. Cuando recibe una serie de fotografías comprometedoras y sexualmente explícitas de sí misma de un *voyeur* anónimo, se somete a todas las demandas de este chantajista, representando sus propias fantasías eróticas para la satisfacción de este. Por otro lado, *Vital* (2004) es la historia de un estudiante de medicina, Hiroshi, que se despierta con amnesia después de sobrevivir a un accidente automovilístico. Al retomar sus estudios, Hiroshi se descubre participando en la autopsia de su amada novia Ryoko, muerta en el mismo accidente que destrozó su memoria. Y, finalmente, en *Kotoko* (2011) una joven madre es atormentada por violentas alucinaciones y lesiones que ella misma se ha provocado. Cuando los servicios para niños le quitan a su hijo, Kotoko entabla una relación con un célebre novelista, utilizando así su cuerpo como un lienzo en el que representa sus fantasías más violentas mientras se hunde en un pozo de desesperación.

Vistos así, podríamos dividir los filmes descritos en dos grupos. En un primer bloque estarían aquellos donde es revelado el yo verdadero del protagonista bajo la violenta y forzada guía de un iniciador (*Tetsuo: The Iron Man*, *Tetsuo II: Body Hammer*, *Tokyo Fist*, y *A Snake of June*). En estos, a diferencia de lo que sucede en los clásicos relatos de héroes, el guía nunca se muestra como alguien que tiende la mano, sino más bien como una suerte de símbolo de aquello en lo que el protagonista podría llegar a convertirse; su función no es otra que la de forzar la liberación de su identidad escondida. Y es que los personajes centrales de las historias de Tsukamoto se revelan inicialmente como seres enclenques y reprimidos, mansos y apacibles, e incluso entumecidos por el mundo en el que habitan. Los guías aparecen en sus vidas no para transformarlos o corromperlos sino para violentar directamente su represión, su amabilidad y buenos modales, y dejarlos al descubierto. Esta inocente caracterización inicial es evidente en el oficio que desempeñan: oficinistas (*Tetsuo: The Iron Man*, *Tetsuo II: Body Hammer)*, vendedores de seguros (*Tokyo Fist)* y telefonistas (*A Snake of June)*. Caracterización que no es más que la piel de cordero con la que sus personajes ocultan su yo más genuino.

Por ello, es usual que el protagonista –una vez liberado, una vez que ha dado rienda suelta a sus devastadores impulsos– sobrepase las capacidades de su maestro y lo consuma después de un cruento combate cuerpo a cuerpo, como en *Tetsuo* y *Tetsuo II*, en donde literalmente el personaje principal absorbe a este último (en ambas películas uno y otro se fusionan para transformarse en una nueva creatura que no es la suma de ambos, sino la imposición del ego del protagonista). De igual manera, en este primer grupo es usual que los héroes superen el dominio y control que sus guías tienen sobre ellos en un inicio. Esto ocurre en *A Snake of June*, en donde el voyeurista, que en un principio controlaba la libido de Rinko, da pie a que esta se apropie de su cuerpo y acepte sus inclinaciones sexuales antes reprimidas. Esto lo constatamos en el clímax de la película, en

la que Rinko misma le pide al vouyerista que le tome una nueva serie de fotografías mientras se masturba bajo la lluvia, en un claro contraste con las fotografías tomadas al inicio del film, en donde ella hacía lo mismo avergonzada y a escondidas. La película más pesimista de Tsukamoto podría ser *Tokyo Fist*, en la cual el personaje principal, Tsuda, es derrotado por Kojima en un combate de boxeo, abortando así su liberación, pues la intención de su maestro no era encaminarlo hacia la aceptación de sí mismo, sino simplemente ser su ruina. Esto propicia que al final de la cinta regrese a su vida como vendedor de seguros, pero mutilado tanto física (pierde un ojo) como emocionalmente (pierde a su prometida).

En un segundo grupo temático estarían aquellos filmes donde Tsukamoto explora la devastación de sus protagonistas sin necesidad de proveerlos de personajes que los lleven al límite: en estos, más bien los sumerge en circunstancias que carcomen y desequilibran su mundo interior. Este es el caso de *Bullet Ballet*, *Vital* y *Kotoko*, cuyos finales no son necesariamente fatalistas. A pesar de la violencia experimentada, los protagonistas resuelven las inquietudes que los llevaron a detonar sus propios relatos. Y, si bien podría parecer que estas tres cintas se alejan de la exploración del yo escondido, no necesariamente es así ya que Tsukamoto continúa tocando el tema desde otra perspectiva: el encuentro violento con el otro para establecer los límites de la propia identidad. Mientras que en el primer grupo Tsukamoto se vale de los maestros para revelar el potencial de los protagonistas, en este segundo bloque más bien los rodea de un elenco con el cual definirse a sí mismos a través de sus interacciones. En *Bullet Ballet*, Goda resignifica a lo largo del film el poder que posee la pistola que le obsesiona. Al principio, sin que este pueda ejercer ningún tipo de control, el arma toma la vida de su novia. Pero en las manos del protagonista, esta sirve para proteger la vida de Chisato, la joven *gangster* con la que Goda ha establecido un vínculo emocional. En *Vital*, la exploración íntima de las entrañas de Ryoko le permite a Hiroshi conectar con sus recuerdos perdidos al reencontrarse con su novia en la memoria. Y, por último, en *Kotoko* la protagonista del mismo nombre logra aceptar su aterradora forma de percibir la realidad gracias al romance que establece con un hombre que podría ser o no real.

En ambos bloques temáticos los desenlaces no son del todo conclusivos pues la trama principal finaliza por lo general con la génesis de una nueva versión del protagonista. Y si bien estos son en su mayoría desoladores, resultaría imposible acusar a Tsukamoto de realizar una apología de la violencia a través de su filmografía. Como se ha señalado, buena parte de su cine nos muestra el fracaso de moldear la identidad a través de esta: la única consecuencia para los personajes, al manifestar sin límites la peor versión de su ser, es el caos. Pero Tsukamoto también explora la relación con el otro. A pesar de que no existe un guía a quien sobrepasar, los personajes con los que los protagonistas interactúan terminan aniquilados.

Hasta este punto podría parecer que la filmografía de Tsukamoto únicamente tiende hacia estos dos polos. Sin embargo, su más reciente cinta, *Killing,* desafía esas clasificaciones al nutrirse de las señas de identidad de ambas clases de largometrajes.

Es la época de guerras feudales en Japón y el protagonista es un joven samurái llamado Mokunoshin Tsuzuki, quien vive en una tranquila aldea donde ayuda con la siembra al tiempo que entrena a un joven granjero de nombre Ichisuke. Un día aparece en su vida Sawamura, un samurái mayor que recluta a habilidosos espadachines para pelear en la guerra civil que se lleva a cabo en Kioto. Sintiendo el peso del deber, Tsuzuki decide unirse a Sawamura. Pero existe un problema: a pesar de su habilidad con la espada, es un pacifista que nunca ha matado. En este sentido la cuestión dramática central es: ¿será capaz Tsuzuki de aprender a tomar una vida? Y, para responder a esta incógnita, la cinta diseña una trama que pone en jaque al protagonista obligándolo a cuestionar su postura: justo cuando está a punto de irse con Sawamura, llega a la aldea un numeroso grupo de forajidos. Después de beber con ellos para charlar y conocer sus intenciones, Tsuzuki concluye que no son una amenaza para los aldeanos. Pronto se demuestra lo contrario, pues estos acosan a Ichisuke provocando que Sawamura tome cartas en el asunto y aniquile a todos excepto a su líder. Esto da pie a represalias de gran severidad: Ichisuke y su familia son asesinados, mientras que Yu, su hermana mayor, es violada frente a Tsuzuki. Tragedia que lleva al protagonista a cuestionarse si no debió, desde un principio, matar a los salteadores antes de que todo esto ocurriera, y a desear poder matar con la misma facilidad que Sawamura. Horrorizado por sus deseos homicidas, Tsuzuki se da a la fuga, pero Sawamura sale en su búsqueda. De esta forma el filme coloca al protagonista en la situación límite que ha estado evadiendo durante todo el relato: matar o morir. La historia finaliza con Yu llorando desconsolada después de atestiguar el primer asesinato de Tsuzuki, quien de un tajo corta las vísceras de Sawamura.

Killing es una cinta que expone el proceso que el héroe experimenta para liberarse a sí mismo. Proceso que no solo lo arruina a él, sino también a sus allegados. En la estructura narrativa clásica norteamericana es usual que los relatos se detonen a consecuencia de las acciones de los protagonistas, quienes se encuentran en la búsqueda de algo que creen querer pero que no necesitan. No obstante, en el cine de Tsukamoto es destacable la pasividad de sus personajes. Ninguna de sus acciones detona su transformación, sino que un día, de pronto, las circunstancias se vuelven en su contra. No quieren nada y sin embargo el cambio llega: de una forma u otra, necesitan dejar de fingir que se abren paso por la vida como miembros funcionales de la sociedad, cuando en realidad lo que desean es abrirse paso a puñetazos.

Solo puede sernos ajeno lo que ignoramos. Ensayo biográfico sobre Alfonso Reyes

Javier Garciadiego
El Colegio Nacional / UANL
Ciudad de México, 2022. 515 pp.

Sebastián Pineda Buitrago

No se ha escrito aún la *gran* biografía de Alfonso Reyes (1889-1959). Hay muchas razones que en diferente medida deben haber contribuido a esta circunstancia. Por ejemplo, por tratarse de un prolífico escritor cuya vasta obra es en sí misma una autobiografía y una enciclopedia de la primera mitad del siglo XX; o bien, por tratarse de un escritor cosmopolita que transitó por una pluralidad de países en los que estuvo íntegramente (por citar el adverbio preciso del famoso poema de Borges de 1960, "A. R. In Memoriam"). Todo esto viene a exigir una decisión y una perspectiva no fáciles de adoptar. Pero es posible hacerlo, y el historiador Javier Garciadiego (Ciudad de México, 1951) lo ha afrontado con aciertos y limitaciones. Para decirlo rápidamente, los aciertos de esta biografía están en iluminar la figura institucional y pública de Alfonso Reyes, del Reyes animador y director de instituciones, del Reyes diplomático, sin dejar de enfocar a contraluz su figura privada o íntima. Las limitaciones están en no asumir a plenitud un diálogo con la obra literaria y periodística de Reyes, aunque sí con sus diarios y correspondencias. Por momentos uno se pregunta hasta qué punto el biógrafo Garciadiego, presidente de El Colegio de México entre 2005 y 2015, no se espejea en su biografiado. Pues, como se sabe, Reyes fue el primer presidente del famoso Colmex entre 1940 y 1959.

Toda biografía supone un sacrificio –una escisión– entre la vida y la obra. Garciadiego ha elegido iluminar la figura institucional o pública de Reyes, reflejando a contraluz la sombra íntima de aquel hombre chaparro y famoso (¡cuando los intelectuales eran famosos!), desgarrado por una "desazón suprema". Reyes no fue un hijo ni un marido ni un padre "ejemplar". No se quemó sosteniendo la llama de la tradición militarista y política del Porfiriato, lo cual para Garciadiego es admirable, pero tampoco se halló a gusto con su mujer ni con su hijo, lo cual para el biógrafo resulta reprochable. En todas las ciudades por donde anduvo, Madrid, París, Río y Buenos Aires, Reyes fue "luz de la calle y oscuridad de su casa", por decirlo de algún modo. No es que Reyes se la pasara en cocteles y en reuniones sociales, sino que a las pocas que asistía en calidad de embajador o académico siempre brillaba por su gracia o chispa. Sin contentarse con semejante chispa o gracia social, una vez que llegaba a casa, en lugar de echarse a dormir tranquilamente, Reyes con frecuencia se deslizaba a medianoche a vagar como los perros. Eso de vagar como los perros lo decía Reyes de Valle-Inclán en *Cartones de Madrid*, un libro que publicó en 1917 durante su periodo más fructífero desde el punto de vista creativo. Sin el peso de ninguna representación institucional, exiliado, Reyes escribió en Madrid algunos de sus mejores libros: *Visión de Anáhuac* (1917), *El suicida* (1917), *Huellas* (1923), *Ifigenia cruel* (1924).

Actualmente director de la Capilla Alfonsina, que alberga el archivo de Reyes, Garciadiego dispone del instrumental necesario para semejante biografía, la cual goza de un estricto orden cronológico, propio de la labor historiográfica y a cuya metodología él en ningún momento renuncia. En quinientas páginas estrictamente cronológicas, Garciadiego más bien renuncia a la tentación "novelesca" y por lo demás *obscena* —fuera de escena— de "mirar por la cerradura" y de "husmear en alcobas ajenas". También renuncia a la crítica literaria, dejando apenas adivinar que su obra favorita de Reyes es *Oración del 9 de febrero* (acaso por su tremendo valor histórico), o bien *Ifigenia cruel*, a juzgar por el pie de nota 224 en el que se expande citando la tradición clásica de la figura de Ifigenia y remitiendo al ensayo del helenista español Carlos García Gual. En cualquier caso, Garciadiego comienza por aceptar y reconocer con cierta envidia que él admira más la "imaginación" que la "exactitud". Pero aquí habría que decir que muy a menudo, si no es que siempre, la realidad es mucho más rica que la imaginación. No hace falta la imaginación novelesca para alcanzar cierta temperatura de suspenso narrativo en una biografía. Es más bien la exactitud de los datos —la riqueza de citas al pie, las referencias y el contexto histórico— lo que hace de esta biografía un buen ensayo narrativo, digamos, sin necesidad de apelar a la ficción ni a jugueteos extravagantes ni a rellenos innecesarios. Pues bien hubiese podido Garciadiego citar en extenso párrafos y párrafos de los diarios de Reyes, o bien citar apartes del epistolario de Reyes con su compinche y jefe Genaro Estrada (el famoso diplomático de origen sinaloense), en que aquel le confesaba a este sus continuas infidelidades a Manuela Mota. No. Garciadiego arroja las referencias de tales diarios y epistolarios para quien desee comprobar chismes, pero él no se deja ir por las ramas. La lente de su cámara nunca deja de enfocar al Reyes como sujeto público y representante de su país; nunca pierde de vista la cronología, el contexto histórico. Este rasgo aparentemente avaro o tradicional, sin embargo, termina por agradecerse en una biografía.

De hecho, lo que más se agradece son los apartados relativos a la historia de México. Asombra el conocimiento de Garciadiego relativo al fin del Porfiriato (de 1900 a 1911), de la Decena Trágica (9 y 19 de febrero de 1913) y de la revolución delahuertista (1924). En el comienzo del capítulo dos, titulado "Días alcióneos y días aciagos", uno queda sorprendido de cómo Garciadiego despacha al padre de Alfonso Reyes, el general Bernardo Reyes. Lo condena a ser un militar porfirista que se opuso a la marcha de la Historia y que fue rebasado por ella de forma inmisericorde. Y uno se pregunta si no hay allí un evidente hegelianismo, es decir, si para Garciadiego la Revolución mexicana es la encarnación de la "razón histórica", la "mano invisible" de la que hablaba Hegel al presentar a Napoleón no solo como el héroe de la Revolución francesa, sino como el "espíritu del mundo a caballo" ("*die Weltseele zu Pferde*") que marcha con un ritmo tan imperceptible como el del sol. Reyes padre se opuso a la Revolución mexicana y por ello es condenable a caer en la categoría de "reaccionario". En cambio, Reyes hijo es admirable por nunca haberse enceguecido como su hermano Rodolfo en la tentación del fascismo de entreguerras en el que tantos intelectuales cayeron. Reyes, según Garciadiego, fue el único hijo de Porfirista y luego golpista anti-maderista que defendió y representó a la Revolución mexicana. Cierto, pero tampoco hay que olvidar que Reyes jamás sintió simpatía por los héroes campesinos, Villa o Zapata, y que tal antipatía popularista no deja de hacerlo sospechoso entre los más revolucionarios. Aún más, no habría que ignorar que Reyes respaldó la opinión de la derecha francesa liderada por Charles Maurras, la *Action Française*, y que en una carta Maurras llegó a decirle que México representaba el "dique iluminado" del mundo latino frente a la "barbarie" anglosajona. Cierta historiografía demasiado liberal, sin embargo, impide al biógrafo Garciadiego hurgar en estos coqueteos de Reyes con las derechas de entreguerras.

Desde luego, la Revolución mexicana es un hecho que cada día cobra más valor por ser la primera revolución popular del siglo XX (antes que la Bolchevique de 1917). El alzamiento de las masas en 1910 provocó una guerra intestina que duró hasta 1920 en la que emanaron símbolos partisanos, campesinos, héroes de la "tierra", tales como Zapata o Villa. Pero Reyes no pudo identificarse con estos líderes campesinos o terrígenas por su condición cosmopolita y más relacionada con lo *talásico* o marítimo. En la dialéctica

trazada por el "peligroso" Carl Schmitt en *Tierra y Mar* (1942), Reyes era más del mar; véase, si no, su poema "Golfo de México" dedicado a Veracruz. Pero el no simpatizar con el zapatismo o el villismo no lo pone en el bando contrario. En otras palabras, la actitud de Reyes es ejemplar porque evitó en la clase dirigente mexicana del siglo XX la identificación con el fascismo. El fascismo italiano nació de la unión de militares y poetas, esto es, de cuando el 8 de septiembre de 1920 Gabriele D'Annunzio se proclamó Duce y promulgó una Constitución (la Carta de Carnaro) para regodeo de Mussolini. El fascismo estuvo siempre en la encrucijada de la historia mexicana del siglo XX por la nostalgia de reestablecer la *Belle Époque* porfirista, es decir, "los treinta años de *Pax Augusta*". A pesar de todos sus defectos, la larga hegemonía del PRI (de 1920 al año 2000) estuvo lejos de instaurar un México marcial o militar, *blanqueado* y europeizado o afrancesado, sin "indios". De ello se dio cuenta Alfonso Reyes al comparar a México con Argentina durante sus dos estancias como embajador.

Es lástima que Garciadiego no ahonde en una sociología comparada para entender mejor el contexto bonaerense o porteño en el que Reyes vivió en dos ocasiones entre 1927 y 1930 y entre 1935 y 1937. Manuela Mota, la esposa de Reyes, aparece en la biografía escrita por Garciadiego como una figura un tanto triste. Es injusto lo que dice de ella Coral Aguirre y que Garciadiego cita sin mayores pruebas: que Manuela Mota "era poco agraciada y de otra clase social y que en los círculos literarios de Buenos Aires lo ponía incómodo". No creo que la incomodidad de Reyes haya sido por ser ella de otra clase social, sino porque en tales círculos literarios Reyes tuvo varias amantes porteñas. Lejos estaba Manuela Mota de generar incomodidad en Reyes entre amigos o círculos sociales. Todo lo contrario. Al advertir su infidelidad hacia Manuela Mota, prácticamente Pedro Henríquez Ureña por poco le retiró su amistad en Buenos Aires. Manuela Mota evidentemente provenía de una familia clasemediera de la Ciudad de México en contraste con la porfirista y afrancesada de Reyes, pero ella ya se había curtido socialmente (*refinado* no es la palabra exacta) en los diez años que pasó Madrid y en los otros tres que pasó en París. Buenos Aires no la intimidó. Lo que mejor habría que decir es que tal ciudad, de las más populosas del mundo en las décadas de 1920 y 1930, acusaba una vanidad muy cercana a ideologías proto-fascistas. Una próxima biografía de Reyes tendría que encarar la chismografía que Adolfo Bioy Casares registró en sus diálogos con Borges y en los que ambos hablaron "pestes" tanto de Reyes como de Pedro Henríquez Ureña.

En lo que sí ahonda Garciadiego es en reconocer que Reyes fue embajador en Argentina en un momento en que México arrojaba una terrible imagen al mundo: la de la Guerra Cristera entre 1926 y 1929 y la del magnicidio entre octubre de 1927 y julio de 1928 de los sonorenses Francisco Serrano, Arnulfo R. Gómez y Álvaro Obregón. Llegados a este punto, es de reconocer la objetividad de Garciadiego al lamentar que el Reyes diplomático, el Reyes embajador, no renunciara y más bien saliera a defender la "buena imagen" del gobierno mexicano de Plutarco Elías Calles en la prensa de Buenos Aires, es decir, que saliera a "defender lo indefendible". No queda muy claro por parte de Garciadiego por qué Reyes no apoyó la campaña presidencial de Vasconcelos de 1929. ¿Por Vasconcelos haberle ofrecido en vano ser el subsecretario de Educación Pública en 1920? ¿No hubiese sido mejor citar la carta que Reyes le envió a Pedro Henríquez Ureña el 25 de marzo de 1925 en la cual le decía que Vasconcelos era un "charlatán"? La acusación tenía mucho de circunstancial, puesto que Reyes acababa de pasarse por México –después de once años de ausencia– sin entender lo suficiente el cambio revolucionario. "Yo soy ya", le dice Reyes a Pedro, "un producto de exportación; un lujo inútil que, ya que se produjo, se puede aprovechar por ahí en el extranjero para tapar la boca a los que hablan de la barbarie mexicana". A Reyes le parecía que sus conciudadanos (¿incluyendo a Vasconcelos?) comenzaban a gruñir al sospechar que él, por la herencia de su padre, quisiera ser presidente de México. En esa misma carta de 1925, Reyes aseguraba con melancolía "que tendré para siempre que cortarme toda esperanza de hacer algo por la educación del país", y que los mexicanos tendrán que seguir "alimentándose con la charlatanería de Pepe [José Vasconcelos]". Pero Garciadiego no menciona este dato. Desliza otras referencias, como que Vasconcelos, para sacarse la espina de que Reyes no lo hubiese apoyado en 1929, bromeara en llamar el bello ensayo "Discurso por Virgilio" de 1931 como "Discurso por Calles" en alusión al apoyo institucional de Reyes a Plutarco Elías Calles.

Conviene aquí reivindicar o salvar el texto de Reyes "Discurso por Virgilio". ¿No parece más bien este texto, situándolo en la época, un llamado a llenar de ánimos al derrotado Vasconcelos por la maquinaria de Calles? Pues Reyes, al hablar de la *Eneida* de Virgilio, exalta el latinismo y pide (también lo pedía Vasconcelos) el "latín para las izquierdas". Insiste en que no hay que dejarse llevar por las "visiones del vencimiento", ya que nota en el talante de México una humillación por la vecindad con los Estados Unidos, "la civilización más imperfecta de los tiempos modernos", al decir de Vasconcelos. Si Reyes piensa en Eneas, Vasconcelos apela al *Ulises criollo*, tal como él titula la primera parte de sus memorias de 1935. Los dos viejos ateneístas se comprenden íntimamente. Por otra parte, al no dejarse llevar por las "visiones del vencimiento", ¿no anuncian Reyes y Vasconcelos la peligrosa "*School of Resentment*" de la academia angloamericana, es decir, la "mala conciencia" que viene de cierto sector puritano y calvinista de los Estados Unidos? Las "brumas septentrionales" frente a la "claridad latina" no es un mero lugar común ni algo que simplemente haya pasado de moda. Por lo demás, sobre la relación Reyes y Vasconcelos, cuya correspondencia recogió Claude Fell en 1995, también José Emilio Pacheco espigó varios comentarios.

Para terminar, el título escogido por Garciadiego para su biografía, *Solo puede sernos ajeno lo que ignoramos*, es una frase de Reyes reelaborada por José Emilio Pacheco y que deja sembradas algunas dudas filosóficas. Pues, para Sócrates, todo sería ajeno bajo la doctrina de que "solo sé que nada sé". Nada más ajeno que nuestro yo, añadiría Reyes. Nada más misterioso que la personalidad de un escritor como Reyes, capaz de transfigurarse en tantos seres y temas y cuya inteligencia, por decirlo de algún modo, pagó el precio de la resignación a la trivialidad cotidiana de cargos y puestos institucionales. En uno de sus escolios, el aforista colombiano Nicolás Gómez Dávila aseguraba que toda biografía es triste. ¿Lo es esta? No, necesariamente. Con mucho acierto termina Garciadiego su biografía dibujando a Alfonso Reyes ya en su cama de enfermo, agobiado por un infarto, pero leyendo la biografía novelada sobre Venustiano Carranza escrita por el periodista Fernando Benítez, *El rey viejo*, y acaso expirando al repetir aquella frase de "me mataron". Fernando Benítez (un prosista exquisito, cuyo *Viaje al centro de México* es una joya a la altura de *Visión de Anáhuac*) percibió también la vocación antifascista de México, si recordamos su lema a la campaña de 1970.

En conclusión, la biografía de Reyes escrita por Garciadiego abunda en nuevos datos, como que la edición de *El suicida* de 1917, el primer texto de Reyes publicado en Madrid, él mismo la costeara de su bolsillo, o como que Reyes plagió a J. F. Normano (*Brasil: A Study of Economics Types*) en un informe sobre la economía brasileña. Lo de "quítele la comezón y déjele la dimensión" es un gesto de un humor finísimo y muy buen contado, sí, a propósito del Reyes mujeriego en Río de Janeiro, expuesto incluso a enfermedades venéreas. Una última cosa, y dicha con discreción. Al mero comienzo, al hablar de "Los ancestros", Garciadiego dice que el rey Fernando VII le había otorgado a Doroteo Reyes (el ancestro español de don Alfonso) ciertas canonjías a finales del siglo XVIII. Revisando la Wikipedia, a finales del XVIII no era tal el rey de España. Si es así, se trata apenas de una errata en un texto sumamente cuidadoso y bien escrito. La verdad sea dicha, el tono y estilo y orden y precisión y hasta suspenso narrativo de esta biografía inspirarán cierta envidia entre literatos y novelistas. Garciadiego ha dibujado un Reyes con gran relieve, fino y preciso como el Cerro de la Silla.

The modernist songbook. Standards y variaciones sobre formas muertas

Mariano Siskind
Beatriz Viterbo Editora
Buenos Aires, 2021, 115 pp.

Mario Salvatierra

Hay algo de paradójico en llamar, en pleno siglo XXI, cancionero a un libro de poemas y esta paradoja solo puede entenderse como una provocación.

La aparición de los cancioneros marca un momento muy especial en el desarrollo de la poesía en Occidente: el del nacimiento de la autonomía del poema lírico y la figura del poeta como la entendemos hoy. El cancionero no solo permitió guardar las canciones de distintos autores con sus partituras para cantarlas o recitarlas ante el público, sino también posibilitó la lectura en solitario, la difusión de las composiciones con los amigos y la *reproducción* de su contenido por medio de la copia del poema o algún fragmento, siempre embellecida con la fecunda errata. Poco después, el poeta suelta el laúd y toma la pluma para expresar, en su dialecto y con una escritura subjetiva que intenta comunicar sus sentimientos y percepciones, el relato de sus amores a los que les confiere una dignidad casi heroica. Provisto con las formas tradicionales, como la canción, la balada, la sextina, el cancionero petrarquista innova con el uso de nuevas formas, como el soneto, y el poema emprende el largo viaje sin retorno hacia los páramos de la Modernidad, en donde si hay música, esta solo puede provenir de las palabras mismas.

The modernist songbook. Standards y variaciones sobre formas muertas de Mariano Siskind (Buenos Aires, 1972) se presenta como un cancionero del siglo XXI en el que reúne una colección de poemas hechos a partir de un vasto material que proviene de la obra de poetas, escritores, músicos y cineastas inscritos en el modernismo o leídos como continuadores y herederos de esa corriente estética. Siskind inserta pedazos de poemas de las hojas de sus libros, imantados con su historia personal, intervenidos con tinta y sobrepuestos encima de mapas y fotografías u otros textos; así, T. S. Eliot, Ezra Pound, H. D., Henry James y otros más se entremezclan con Rubén Darío, Juan José Saer, Luis Alberto Spinetta y Wong Kar Wai. La transformación del texto original no termina en el fotocollage, pues el proceso continúa con su traducción al español y la apropiación de su melodía y desemboca finalmente en la creación de nuevos poemas. Fotocollage, traducción y poemas derivados tañen las cuerdas sentimentales de las experiencias humanas más comunes, como el amor y el odio, el deseo y el rechazo, lo familiar y lo extranjero, el exilio y el regreso, la muerte y el duelo, con el resultado de que sus ondas chocan y se combinan, produciendo que los significados de las palabras en español, inglés e idish resuenen unos con otros. Sirva de ejemplo el siguiente poema:

Others because you did not keep
That deep-sworn vow have been friends of mine;
Yet always when I look death in the face,
When I clamber to the heights of sleep,
Or when I grow excited with wine,
Suddenly I meet your face.
(W. B. Yeats, "A Deep-sworn Vow")

Otros porque vos no cumpliste
Tu promesa profunda fueron mis amigos;
Pero cuando miro a la muerte de frente,
Cuando me trepo a la cima del sueño
O cuando me entrego al vino tinto,
De repente, me encuentro con tu cara.
(Traducción de Siskind)

Otros antes
cumplieron
sus promesas

vineron a casa
yo estaba solo
y me quería morir
eran mis amigos

de madrugada
en la cocina
mojábamos el pan
en la copa de vino
me quedé dormido

y entre sueños
de repente vi
tu cara (de noche
empieza todo de nuevo,
¿en qué mundo,
o en qué mundos?)

A semejanza de los cancioneros petrarquistas, este *Cancionero modernista* despliega a lo largo de sus secciones un argumento, aunque a diferencia del ejemplo del cantor de Laura, aquí no es un solo enunciador quien relata de manera progresiva la serie de eventos que constituyen su historia de amor; por el contrario, aquí múltiples enunciadores toman la palabra y múltiples personajes protagonizan situaciones que, más que tener como objetivo el contar una anécdota, proyectan la atmósfera del corazón en el instante en el que se enamora o anhela al objeto de deseo, en el momento en que es acosado por los muertos y los fantasmas del pasado, en el examen minucioso de las decisiones que ha tomado en la vida, en el fantasear melancólico por las vidas que pudieron ser y no fueron, a la hora de inventariar las pérdidas y hacer el recuento de los daños.

Otro punto en común con los cancioneros petrarquistas es su voluntad de innovación mediante el uso de *formas muertas*. Siskind usa formas (o la simulación de esas formas) y recursos que proceden de la tradición oral o que fueron empleados *ad nauseam* por el modernismo, como el cuarteto, el romance, la silva, el poema en prosa y el versículo, así como el monólogo dramático, el fluir de la consciencia, el palimpsesto y los juegos taquigráficos, que al estar dislocados de su marco de referencia y modificados adquieren una textura original y chispeante que no se habría conseguido de haberse utilizado estos modelos y procedimientos de manera acrítica y servil. Un ejemplo de esto es el romance "I love you, but I love you without hope", en el que Isabel Archer, la protagonista de *Portrait of a Lady* de Henry James, recorre las calles del Abasto, en Buenos Aires:

Cuando cruza Guardia Vieja,
llegando por Bustamente,
Isabel Archer recuerda
cuando su primo le dijo
(las imágenes se apilan
como en una sudestada,
ella confunde los años,
entrecruza geografías):
I love you, Isabel, I do,
but without hope or despair.
Justo antes de morir
miró su taza vacía
para olvidar su confesión.

En el umbral de una casa,
en Bustamente y Lavalle,
Isabel Archer decide
que no va a entrar al café
donde la espera el otro,
el que vino de Inglaterra,
your talk, the wildness of despair,
tried to warn me, I shall forget
¿Cuántos años en el barro,
envuelta en qué banderas
y a qué ritmo sincopado?
En casa la espera Oswald,
Isabel no quiere volver.

Aparte del uso especial de estas formas muertas, la inclusión de los fotocollages, además de aludir a la práctica que hicieron las vanguardias históricas de la técnica del collage, puede leerse como un intento de poetizar la práctica contemporánea de compartir poemas o pasajes de novelas en las plataformas digitales, como Instagram, que despoja a la cita de su contexto original para encuadrarlo en uno nuevo en el que filtros cálidos o fríos; objetos, como lápices, flores secas, fotos y tazas de té; y fondos, como

el escritorio, la cama o el bosque, convierten al texto en un elemento más de la pieza estética que lo contiene.

No es gratuito ni ocioso que el adjetivo de este libro sea *modernista* y que los modelos de los poemas de Siskind sean los poemas y escritos más representativos de esta literatura, como *The Love Song of J. Alfred Prufrock* y los distintos retratos de dama, pues una de las empresas de estos escritores, alentados por el psicoanálisis, la fotografía y el cinematógrafo y los últimos avances científicos, fue precisamente retratar con la mayor fidelidad posible la actividad y el devenir psíquico, emotivo e intelectivo, de un individuo para estudiarlo e intentar sacar en claro cómo le había afectado al ser humano haber transitado a un mundo escandaloso, vertiginoso e inestable; cómo había este mundo trastocado su forma de relacionarse con otros individuos, pero también con el tiempo, el espacio y el lenguaje. Tampoco es gratuito ni ocioso que esos mismos escritores hayan volteado a ver hacia el pasado con la esperanza de encontrar en la tradición algo a lo qué asirse en una realidad turbulenta. Pound encontró su asidero en los trovadores y en la poesía no occidental, como la clásica china y la egipcia; Eliot y H. D. en los clásicos grecolatinos. Con una actitud similar, Siskind recurre a los modernistas, pero mientras que Pound se enjareta la máscara de Guido Cavalcanti, Siskind se coloca tras la consola del dj desde la que hace maravillosos *mash ups*:

Y esta es nuestra poesía:
somos los que bajamos las estrellas para pintar las calles y volverlas ciudad
somos los que imponemos al cielo nuestra voluntad y
arrastramos sus estrellas por estas calles que son promesa de ciudad

Todas las noches bajamos del cielo
la voluntad que nos falta acá abajo
—[el verso azul y la canción profana]
para pintar estrellas en el suelo
("La ciudad desde sus ventanas más altas")

No es esta la primera incursión literaria de Siskind, ni la primera en la que explora los hallazgos del modernismo. Ya antes se había probado como novelista en *Historia del Abasto* (Beatriz Viterbo Editora, 2007), donde narrar las tribulaciones amorosas del joven Meyer y las desilusiones y fracasos de su vida adulta en el escenario del Abasto, versión personal y configuración mítica del sitio real. Centro de gravitación del protagonista, el Abasto también lo es de otros personajes, como el kioskero Mahler y los mendigos Maradona, El Jefe y Matraquita, Juan el rengo, su hermano Tomás y Angelita, Trujo el peruano vidente, a quienes Siskind caracteriza por medio de la transcripción minuciosa de su flujo mental y de su manera particular de hablar. Además de compartir características formales en común, *Historia del Abasto* y *El cancionero*... comparten un mismo conjunto temático: la naturaleza del amor y sus correspondencias, la vida adulta y sus pérdidas, la tensión afectiva de las relaciones entre lo propio y lo ajeno. Hacia el final de la novela, cuando viaja a Brooklyn con la intención de recuperar a su exmujer, que lo ha dejado dos años atrás, Meyer reflexiona:

Tal vez por eso decidí venir acá, tan ridículamente lejos del Abasto. No sé si llegué a saberlo con plena conciencia mientras estuvimos juntos, pero ahora sé que no me enamoré solamente de sus lecturas, de su subjetividad lectora y de cómo cruzaba las piernas sobre la silla para mirar la tele. Con ella, como nunca antes me había pasado en mi vida, estaba en casa. Cuando cada una de nuestras experiencias y relaciones están teñidas del color de nuestra dolorosa extranjería, la excepcionalidad del sentimiento de pertenencia es imposible de ignorar. Un lugar propio, en ella.

Compárese la cita anterior con la siguiente del poema "La risa, su risa, todos estos años":

Envuelto en el olor del sake y perdido en las variaciones rítmicas de su risa, sentí que de repente se disolvía el mundo y ya no había libros por leer, ni discos que nos cambiaron la vida, ni amigos en común, ni fotos de la familia, ni lenguas extranjeras, ni muertos sin sepultar, ni proyectos inconclusos, ni deudas perdonadas, ni nada de nada, y vi que los ojos de la ciudad se alejaban cuando ella me rozaba la mano, y cuando se reía con todos los dientes y dejaba caer la cabeza hacia atrás, los ojos cerrados, y yo igual, me dolían las mandíbulas, los dos, desbordados de risa y de expectativas...

He mencionado que *The modernist songbook* puede leerse como una provocación y lo es en varios sentidos. Es una provocación en cuanto que intenta llevar a cabo un proceso similar al que hicieron los modernistas con su exploración de la tradición occidental y de otras latitudes con el objetivo de rescatar lo que aun sirve, separar el grano de la cizaña; lo es en cuanto que lo que Siskind rescata, los emblemas, las tonalidades, los registros, las melodías, se someten a su lenguaje personal y no al revés, como sucede cuando se copia un cuadro famoso o se hace el *cover* sin alma de una canción; lo es en cuanto que es un ejercicio crítico, pero esta operación crítica no se aplica únicamente al pasado, se aplica también a las prácticas literarias contemporáneas en las que rige el imperio de lo efímero, lo consumible y lo uniforme; y es, finalmente, una provocación en cuanto que sin perder su voz propia afirma la creación como un esfuerzo colectivo.

Al igual que los cancioneros medievales, *The modernist songbook* es un arcón con el que se intenta preservar la música y el relato de esa música de los embates del tiempo.

El alma de los objetos. Minificciones

Ramón Gómez de la Serna
Edición de Rafael Cabañas Alamán
Eolas Ediciones
León, 2019, 304 pp.

Sergio A. Mendoza

De pie, presidiendo la reunión, cavilando sobre las caras de los asistentes y el tintineo de la vajilla, buscando la burla del instante a pesar de una solemnidad construida, así se le ve a Ramón. Se le puede contemplar también de diez de la mañana a las nueve de la noche –excepto los martes– en el Museo Reina Sofía en Madrid en la obra que captura la escena antes descrita, *La tertulia del Café Pombo* (1920), por el maestro pintor de oscuridades José Gutiérrez Solana. Ese andamiaje, el de la mueca y la mirada que capta las chispas invisibles de lo fugitivo, se sostiene detrás de la casi inconmensurable vida y obra de Ramón Gómez de la Serna (1888–1963). El investigador Rafael Cabañas Alamán indaga en su magnitud para ofrecer un álbum de instantáneas literarias acerca de la colección de objetos cotidianos de un abrumador Gómez de la Serna, autor mayor que recibe el trato de uno menor. La antología sirve tanto para quien se acerca por primera vez al mar llamado Ramón, como también para quienes ya fuimos salpicados por el macareo juguetón de su genio.

Ramón Gómez de la Serna fue un escritor prolífico, vanguardista antes de las Vanguardias y eterno cronista que desguazaba lo trivial para dar con lo insólito. Fue autor de más de un centenar de libros que incluyen antologías y misceláneas, relatos, dibujos, piezas de teatro y pantomimas, críticas, ensayos, novelas, biografías, artículos periodísticos, monografías y prólogos. Sin embargo, son sus

minificciones y las *greguerías,* un género literario inventado o descubierto por él, a las que debe cierta fama que perdura. Acuñó la definición de su clase de aforismo no didáctico como "metáfora + humor", una fórmula que invita a la sorpresa y que no siempre es fácil de replicar. Lamento ahora que su obra sea reducida a menudo a estas hebras aisladas por quienes se enfocan de forma superficial en su humor, en la novedad de salón, más que en los tejidos que estas luego constituyen. Ramón escribió cientos o miles de greguerías y es común encontrar colecciones temáticas de ellas, en antologías dedicadas, textos universitarios o en páginas de Internet. Hoy se diría que Ramón estaba hecho para tuitear y transmitir en videos cortos.

Rafael Cabañas dedica su curaduría a realzar la figura de Ramón al amparo de la colección *Puertas de lo posible: Narrativas de lo insólito* de Eolas Ediciones. El editor recorrió los volúmenes de las *Obras Completas* de Ramón, partiendo de textos tempranos del año 1917 hasta 1962, así como algunos manuscritos inéditos del autor que se encuentran en la Biblioteca Hillman de la Universidad de Pittsburgh, para exponer la genialidad de Ramón y su "defensa constante de una poética contraria al Realismo y que ha tenido una influencia indiscutible en las literaturas hispánicas desde su tiempo a la actualidad". Si bien muchos somos los entusiastas y diletantes en torno al corpus de Gómez de la Serna, solo un verdadero *ramonista* como Cabañas tiene el conocimiento y la escafandra necesarios para traernos sus tesoros sumergidos. Rafael Cabañas, profesor del Departamento de Lengua Española en la Saint Louis University–Madrid, se ha dedicado a estudios de traducción, de literatura de la Edad de Oro, así como a los de la literatura española del Siglo XX. Ha dedicado gran parte de su trabajo a la figura de Ramón y este ha aparecido también en revistas especializadas. Persiguiendo la misma línea de investigación, publicó en 2002 el libro *Fetichismo y perversión en la novela de Ramón Gómez de la Serna*.

Sobresale *El alma de los objetos* de entre otras antologías por presentar un ángulo fresco del *ramonismo* que deja que la obra hable en su conjunto, sin ser un inventario y mucho menos un escaparate de sentencias simpáticas. Otros estudiosos han enfrentado el problema de la clasificación de las greguerías. Por ejemplo, en la edición de *Greguerías* preparada por Antonio Gómez Yebra (Castalia, 1994) y en la selección de *Total de greguerías* (Aguilar, 1955), se habla de quienes han propuesto hacerlo desde clases tipográficas, el origen de los juegos de palabras o la presencia de ciertos personajes en ellas (hombres, mujeres, niños, etcétera). Gómez Yebra avanza su propio esquema de ocho posibles categorías, como podrían serlo sus dimensiones, lugar de aparición, estructura o hasta nivel de creatividad. Sin menoscabo de otros trabajos, Cabañas se distingue ofreciendo clasificaciones menos inmediatas y que reviven el significado de componentes de la obra de Ramón a divisarse solo desde su acumulado.

Gómez de la Serna nació "o le nacieron" en Madrid, según declara al inicio de su autobiografía intitulada *Automoribundia*. Su confesión estética ilustra cómo solía traspasar descripciones realistas para develar el humor, la medida humana de los hechos y la proyección de muerte sobre el mundo, para obtener el color de sus escritos. Cabañas cita un ensayo de Ramón ("Las cosas y 'el ello' ", 1934) donde relata que su propia alma conecta con "el alma de los objetos" para luego sincerarse al aceptar que "fuimos cosas y volveremos a ser cosas". Además de subrayar la importancia que él daba a los objetos tangibles como merecedores de un tratamiento literario y su relación afectiva, casi cursi, con ellos, la reflexión se enlaza con lo que mencioné antes: al decir que fue "nacido" –todos lo somos contra nuestra voluntad– Ramón acepta el influjo de fuerzas externas y azar que lo convierten en el centro de las observaciones que gotearán en sus páginas, no como protagonista, sino como una *cosa* más. El autor vuelve a nacer*se*, por decisión propia, para devenir autor-objeto en su propia obra. Será una *cosa* que instiga, un pedernal para el fuego iniciático y para cortes precisos, que da forma pero que también se transforma al chocar con otros. La antología de Cabañas demuestra el proceso con el que su filo se logra.

El profesor Cabañas resalta los comentarios del autor acerca de "la necesidad de atención que merecen los objetos en su propia obra y se considera un psicólogo de los mismos en cuanto a la capacidad afectiva que manifiesta sentir por ellos". Su representación fue característica común en otros de sus trabajos, no solo en sus greguerías o relatos, en novelas como *El Rastro* (1914), *El Incongruente* (1921) o *La Nardo* (1930), donde los objetos adquieren papeles protagónicos. En el "antirrealismo artístico" de Ramón el contacto con las cosas o su mera observación abre para los personajes, y por tanto para los lectores, conexiones inesperadas donde sucede como si, en palabras de Rafael Conte citadas por Cabañas, "el universo se cosificara y las cosas se humanizaran a la vez". Con esta observación se ilumina la siguiente greguería de la selección: "¡Cómo nos mira una tienda de objetos de óptica!" (tomada de *Total de Greguerías*). En otro cuento escogido por Cabañas ("Las gafas del abuelo"), dos huérfanos "aún con el luto recién estrenado" pelean por el objeto título del relato. Los hermanos comprueban que las gafas "estaban llenas de experiencia y que con ellas se transparentaba la ficción de la vida". Después de reñir, deciden dividir las gafas en "impertinentes monóculos" para aprovecharlas. Esta conveniencia la gozaría el autor, pues el monóculo es un objeto ramoniano por excelencia. Por comicidad solía portar uno carente de vidrio y porque esa incongruencia era accesorio y motor para captar las cosas que luego escribía: "Con mi monóculo sin cristal he observado, como al microscopio, muchas almas ocultas" (*Cedulario del alma*). En *Automoribundia* dice que su monóculo muestra su "estética desprovista de engaños" en los momentos nocturnos en que se dedica a novelar. Vemos así en "Las gafas del abuelo" un ejemplo de la eficiencia del andamiaje ramoniano: brevedad, la muerte siempre presente, los objetos que nos miran y que usamos para mirar, la carga humana que les permanece después de la partida del dueño, el humor y lo insólito. Yo imagino a los hermanos esperando que alguien les pregunte la historia de sus lentecillos ridículos.

Desde sus primeras obras trascendentales, Gómez de la Serna se ocupa de los objetos. En *El Rastro*, libro al que le antecede al menos otra veintena de publicaciones y que apareció casi al mismo tiempo que sus primeras greguerías, el autor hace una suerte de inventario poético de su Madrid natal. Era la época en que las vanguardias comenzaban a expandirse y competir por la ciudad, llegadas de París o las Américas, con sus respectivos profetas, adeptos y renegados. Para él, las ciudades pueden compararse por sus cachivaches más que por sus monumentos y se dedicó a forjar colecciones excéntricas de todo lo que captara su atención. Sus obsesiones fueron demasiadas. Encontramos en su obra repetidos tratamientos sobre los relojes –y con ellos el tiempo, los instrumentos musicales, muñecas, aparatos de comunicación como radios, teléfonos y telégrafos, las máquinas, los libros, los senos, los circos, los diccionarios, el alfabeto, los animales, los espejos, entre muchos otros más–. Al tener estos objetos presencia universal en nuestras vidas, la experimentación estética del autor no los pudo agotar y se valía de cualquier medio que le diera voz. Por ejemplo, a partir de 1925 y por alrededor de una década fue locutor y colaborador de Unión Radio Madrid, antecesora de la actual Cadena de la Sociedad Española de Radiodifusión. Solía transmitir sus escritos, improvisaciones y entrevistas desde su despacho en el torreón de su casa o paseando por el ombligo madrileño que es la Plaza del Sol (véase *Greguerías onduladas*, en edición de Nigel Dennis publicada por Editorial Renacimiento en 2012) buscando trastos, experiencias de transeúntes o reaccionando a lo que acontecía alrededor y atizando situaciones, como un benévolo *gonzo*. Nuestro autor, ya personaje, enamorado de las posibilidades inalámbricas del siglo, contó con audiencias maravilladas y se había adelantado por décadas a los podcasts.

Ramón consolidaba su estilo mediante la experimentación y por su exposición constante a innovaciones ajenas. Por ejemplo, en 1909 había traducido el *Manifiesto futurista* de Marinetti para la revista *Prometeo*, que dirigía su padre, el abogado Javier Gómez de la Serna y Laguna. Más adelante, su tertulia del Café Pombo, en la calle de Carretas, compite con la del Café Colonial, en la calle de Alcalá, del escritor Rafael Cansinos-Assens. Ambas se encontraban cerca de la Puerta del Sol y

fueron imán de figuras permanentes y pasajeras que darían luz al arte del siglo XX: Jorge Luis Borges, Alfonso Reyes, Pablo Picasso, Jean Cocteau, Vicente Huidobro, Teresa Wilms Montt, Diego Rivera, Oliverio Girondo, José Gutiérrez Solana, Valery Larbaud, Pablo Neruda, Pedro Henríquez Ureña, José Ortega y Gasset, Tristan Tzara, entre muchos otros. Era un laboratorio donde estos personajes que mantenemos como serios se prestaban a los juegos de Ramón. Fue un juglar de espectáculo completo que en una ocasión llegó a dar conferencias a lomo de elefante. En su espacio el autor ofrecía banquetes sabatinos, discusiones y las observaciones guardadas durante la semana por su labor de *flâneur*. Sobre esta última faceta del autor menciono la anécdota de que Walter Benjamin, también un *flâneur* de talla, llegó a conocer y reseñar la obra de Gómez de la Serna. Pueden encontrarse afinidades entre ambos, como lo explora Antoni Martí Monterde.

Además de los objetos, era notable el intento de Gómez de la Serna de abarcar la realidad para luego transformarla. Un joven Jorge Luis Borges reseñó en 1925 para la revista *Martín Fierro* el libro *La Sagrada Cripta de Pombo* que había publicado Ramón el año anterior. Ambos ya se habían conocido en Madrid y el español, con su ojo para la vanguardia, había elogiado antes *Fervor de Buenos Aires* (1923) en la *Revista de Occidente*. Borges, futuro maestro también de las listas totalizantes, escribe: "Ramón ha inventariado el mundo, incluyendo en sus páginas no los sucesos ejemplares de la aventura humana, según es uso de poesía, sino la ansiosa descripción de cada una de las cosas cuyo agrupamiento es el mundo. Tal plenitud no está en la concordia ni en simplificaciones de síntesis y se avecina más al cosmorama o al atlas que a una visión total del vivir como la rebuscada por los teólogos y los levantadores de sistemas". Unos cuantos renglones atrás, Borges comienza su reseña diciendo: "¿Qué signo puede recoger en su abreviatura el sentido de la tarea de Ramón? Yo pondría sobre ella el signo Alef, que en la matemática nueva es el señalador del infinito guarismo que abarca los demás o la aristada rosa de los vientos que infatigablemente urge sus dardos a toda lejanía". Más de veinte años separan esa reseña de la publicación de *El Aleph*, pero el argentino ya vislumbraba el infinito o intento de infinito que Gómez de la Serna había emprendido.

La colección *El alma de los objetos* se compone de cuatro apartados que reúnen de manera fresca las obsesiones del autor representadas por ciertos *objetos*, las *cosas* que transitan entre sus páginas y el mundo que le rodeaba. Ramón, caótico, centellante y fecundo, no ha de leerse con reloj ni con metrónomo y, por no obedecer cronologías, el lector puede empezar su viaje en el punto que más le plazca. Las secciones del libro son: 1) El optimismo vitalista, 2) Los objetos y el alma, 3) Los objetos insólitos, y, 4) Perspectivas de la muerte. En la primera vemos los objetos que son germen de nuestra felicidad, el amor o que acompañan a la placidez humana: "Los cristales de los cuadros hacen que los cuadros nos vean mejor… La Gioconda nos mira también en el Louvre gracias al cristal. Cuando nos reflejamos en esos cristales de mirada profunda que tienen los cuadros nos encontramos mirados más inteligentemente que por un amigo o por un espejo". También aparecen los objetos que rebozan de erotismo, como en: "La baraja se goza a sí misma, se siente acariciada, siente cosquillas y voluptuosidad al ser barajada". El siguiente bloque expone que también nosotros podemos ser sensibles al alma de los objetos si nos atrevemos a reconocer lo que de nosotros hay en ellos: "Al que descompone un reloj le queda el arrepentimiento de haber matado algo, de haber cometido sacrilegio… [contra] lo perfectamente dispuesto que estaba para la eternidad que hemos malogrado, que hemos frustrado. «¿Qué has hecho?, ¿qué has hecho?», nos grita una voz como a Caín".

La tercera parte incluye textos más a la sazón del surrealismo y la incongruencia positiva que caracterizó a Ramón incluso cuando mayor. Aparecen aquí zapatos que en la noche andan solos, bolas de billar que despuntan hacia la luna después de un gran taconazo, hipnotizadores de buzones y estatuas que brotan de la nada en los jardines. Mi favorito aquí es *El diccionario de lo que no existe* (1935). El autor resalta lo aburrido del realismo de esos objetos vetustos con los que solemos charlar –¿qué más podríamos esperar de ellos? – para soltar la rienda a la fantasmagoría: "El diccionario de lo que no existe merecería la pena de hojearse, metiéndose en su intricado bosque y encontrando lo que no está en los otros y lo que no es cosa triste de los escaparates callejeros de la vida…[ahí] habría las islas que no se sabe dónde están, pero que producen esponjas con ojos… y al apretarlas, en vez de aguas para baños de niños, chorrearían lágrimas verdaderas". Borges nos descubrió la manera en que inventamos a nuestros precursores y vale recordarlo cuando Ramón cierra su descripción de este no-libro como el sitio donde "estarían las biografías de los que pudieron existir y la sintomatología de las enfermedades que no están en la medicina".

El último apartado se dedica a la muerte sin ser por ello opuesto al optimismo del primero, pues este tema lo abordó Ramón con humor, reconociendo cómo su pulsión acompaña a vivos y objetos por igual. En "Choque de trenes" se relata un violento accidente de locomotoras que a primeras luces pasaba por inexplicable: "Pero era sencillo. Las dos máquinas, llenas de una ferviente sensualidad, se habrían querido montar. Estaban cansadas de verse de lejos y de no verse en el vértigo de los cruces… cansadas de llamarse con pitidos, de desearse con nostalgia; y como el celo de las maquinas es mayor que el terrible celo de los elefantes y de los camellos… es catastrófico y final". Utilizo este ejemplo porque, además de que Cabañas advierte que "algunas minificciones pueden intercambiarse temáticamente, pero se han situado en la sección que más destaca su relevancia", se observa el retoce de Ramón en la cancha *Eros-Thánatos*, fuente del material de sus collages. Si bien, en el cálculo final la Muerte gana la carrera –*nos nacen*, pero *nos morimos*– Gómez de la Serna deriva que "la escritura es una petulancia contra la muerte; más que contra la muerte, hacia la muerte". Así, juega con el título de su autobiografía o se desdobla en personajes y en eventos que le permiten arrojar su nombre al vacío, para que los objetos que bautice persistan sin él. Su torreón de Madrid, montado de nuevo en Buenos Aires después de su exilio voluntario a partir de la Guerra Civil, estaba repleto de espejos, postales, trastos, miniaturas y demás curiosidades. Hoy aparece recompuesto en el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid y, tan reciente como enero de 2022, ha sido cubierto por la revista de viajes de *National Geographic* (*El despacho nómada de Ramón Gómez de la Serna*, por José Alejandro Adamuz).

Con su trayectoria, carisma y capacidad de escritura, resulta paradójico que Ramón de la impresión de ser ignorado y que dista de ser una sospecha reciente. Bioy Casares apunta la conversación con Borges de la noche del 17 de septiembre de 1956: "Hablamos de Gómez de la Serna, de lo olvidado que está… Decimos que ha escrito páginas y hasta libros hermosos" (*Borges*). Borges, a estas alturas con plena lucidez sobre el cultivo de la mitología personal, le manifiesta también a Bioy la importancia de inventarse un nombre, el de las *greguerías*, a lo cual el segundo añade que también lo es el hecho de publicar libros exclusivos de ellas. No es el único registro de este autor en el jugoso diario de Bioy. Dos años después, el Dr. Johnson y su Boswell argentinos lo traen de vuelta a la conversación: "BORGES: 'Qué curioso el destino de Gómez de la Serna: nadie se acuerda de él y, sin embargo, es de los escritores españoles contemporáneos que han dejado mejores páginas. Si hubiera escrito poco, todo el tiempo recordaríamos el prólogo a Silverio Lanza…'". Este último, también escrito por Ramón, es un tomo del mismo nombre en la Colección Biblioteca Personal de Jorge Luis Borges. Luego, ambos discuten qué tan malo sería escribir greguerías la vida entera y cómo se relacionaba esto con la personalidad de Ramón. Escribir que "los plátanos envejecen en un solo día" (*Greguerías*), aunque estimule una pequeña sonrisa, no me parece de la calidad de otros textos ramonianos, pero han de esperarse altibajos en un tapiz tan amplio como el del escritor. Borges pensaba algo parecido cuando citaba una que dice: "el pez más difícil de pescar es el jabón dentro del baño" –y sin embargo la conocía de memoria, como yo la otra–. Aprecio así más el cuidado de Cabañas en su selección.

Reitero lo que escribí al inicio de la reseña acerca de la reducción de Gómez de la Serna a cierto tipo de humor o frase. El carácter expansivo y experimental del autor tampoco ayudaba, al diluirse entre performance, declaraciones, escritos. Además, en el siglo en que comenzó a exigirse más del artista, el Ramón público por decisión propia permaneció, para reproche de algunos, como un ser apolítico o un ingenuo de gestos equivocados. Mudo al margen de la guerra, se exilia en 1936 a Buenos Aires, con su esposa, la escritora argentina Luisa Sofovich. Pasa ahí el resto de su vida, en su torre de marfil, ahora en la calle de Hipólito Yrigoyen, como mero trasplantado de Madrid con los mismos hábitos, pero con un velo de nostalgia afectando su mirada que solía apuntarse hacia el futuro. Su trabajo y colaboraciones continuaron, por ejemplo, con la revista *Sur* o cultivando nuevas amistades, como lo hizo con el alma afín de Macedonio Fernández, pero fueron sus últimos años de una libertad en solitario. Las chispas y esquemas del ramonismo, aunque imitados sin igualarse, ya habían sido absorbidas por otros artistas.

En 1977 Julio Cortázar escribió un texto, "Los pescadores de esponjas", en respuesta a un artículo de José de la Colina en la revista *Vuelta* sobre Ramón. De la Colina amonesta a Cortázar por no aceptar la obvia influencia de Gómez de la Serna en sus obras y en las de otros. Julio dice que lo "más penoso frente al reproche… es la certidumbre interna pero demostrable de que sí, de que Ramón estaba y está ahí, por la sencilla razón de que no podía y no puede no estar; por amor, por admiración y enseñanza, Ramón estaba y está". Cuenta haberlo visto cuando joven por Buenos Aires sin atreverse a saludarlo y que a sus libros les debe imaginaciones visuales y otros aprendizajes, como el "ser pescadores de esponjas, que bajamos juntos a buscarlas y a ser como ellas en nuestra vivencia de las cosas y su paso a la escritura". Recalca también la "injusticia del olvido" y la ingratitud a la que se le ha sometido y que a él le debe líneas de fuga, conocimientos y su "búsqueda de diagonales cuadriculadas en las vías demasiado cuadriculadas de la realidad aparente". La deuda pagada por Cortázar hace que ahora su panegírico se incluya al inicio de nuevas ediciones de *El incongruente* (Blackie Books, 2010), uno de los libros que Julio tanto admiraba.

Espero que al igual que hace cien años se le permita a Ramón adelantarnos más vanguardias. Creo que el trabajo de Rafael Cabañas hará por reubicar su monumento al que nos hemos vuelto indiferentes. También que sea una señal para que otros editores y sellos se atrevan a explorar y difundir a Gómez de la Serna. Sus libros aparecen en bellos pero limitados tirajes que son difíciles de conseguir para nuevos lectores y futuros escritores, en especial aquellos que viven fuera de capitales culturales como Madrid, Buenos Aires o Ciudad de México. En mi caso, tengo con mi colección de *Greguerías* de Gómez Yebra más de la mitad de mi vida; aún así, solo la pude adquirir buscando algo –lo que fuera– de Ramón durante un viaje cuando adolescente después de haberlo descubierto en una revista que llegó a mi ciudad del desierto. Ese libro fue, por años, mi único acceso serio a su trabajo. Incluso ahora, seguir coleccionando sus escritos requiere de peripecias, favores y viajes. El universo ramoncéntrico no requiere ni podría valerse de brújulas, pero selecciones como la de *El alma de los objetos* bastan para despertarnos la mirada para enseñarnos a leer y a vivir. En fin, una sola greguería no hace el verano.

La cabeza de mi padre / Las estrellas

Alma Delia Murillo / Paula Vázquez

Alfaguara / Mansalva

Ciudad de México, 2022, 204 pp. / Buenos Aires, 2019, 107 pp.

Nina Crangle

Tan solo desde comienzos del siglo XXI el registro de obras narrativas que tienen como eje temático una serie de conflictos con alguno de los progenitores, derivados por su muerte, por el abandono –físico o emocional– o por el abuso, no cesa de incrementarse en el mundo de habla hispana: *Educar a los topos* (2006), de Guillermo Fadanelli; *Tiempo de vida* (2010), de Marcos Giralt Torrente; *Canción de tumba* (2011), de Julián Herbert; *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* (2011), de Patricio Pron, y *Examen de mi padre* de Jorge Volpi (2016), por mencionar unas cuantas. Todas ellas se inscriben en la denominada autoficción –un texto centrado en el propio yo–, específicamente en el género novelístico, aunque la de Volpi se corresponde más bien a una serie de ensayos en torno a la muerte del padre, otro de los temas tópicos de esta especie literaria. Doubrovski, a quien le debemos el término, aclara que "la autoficción no es autobiografía sino una ficción sobre eventos y hechos estrictamente reales".

Por lo que hace a la búsqueda del padre, se trata de un argumento presente desde la fundación misma de la literatura occidental: Telémaco, en la *Odisea*, se aventura en la mar para dar con el suyo tras veinte años de ausencia. Aunque en el poema homérico esa subtrama, mejor conocida como *Telemaquia,* ocupa apenas cuatro rapsodias y el príncipe heredero de Ítaca no parece acusar un conflicto filial con Odiseo, los antagonismos entre padres e hijos en el tratamiento novelístico actual establecen la trama principal del relato.

La novela en tanto género se caracteriza por un narrador que cuenta una fábula. En *La cabeza de mi padre* quien narra se identifica: su nombre es Ana Delia Murillo (Ciudad Nezahualcóyotl, 1979), tiene cuarenta años y su relato es un ejercicio de "reparación" al que denomina "la novela de mi padre". Desde el comienzo, admite el horror –y el amor también–que le causa escribir una historia en la que se propone desmitificar al progenitor ausente después de décadas de haber abandonado a la familia, conformada por la madre y nueve hijos. Así que escribe "para soltar el dolor del pasado y la angustia del futuro. Escribo para encontrar a mi padre". Y lo hace luego de cuatro años de haber emprendido la búsqueda desde la Ciudad de México a un pueblo de Michoacán, de donde procede la familia, sin otra pista que una vieja fotografía mutilada del padre, una imagen sin cabeza, por tanto, sin rostro, un padre carente de identidad al que apenas si conoció. Alma Delia, la menor de todos los hijos, crece con el mito consolador del padre muerto, una mentira sostenida por la madre durante mucho tiempo, hasta que descubre que en realidad continúa vivo, en la tierra natal.

El relato centrado en el yo constituye una puerta de entrada para el (auto) conocimiento de la condición humana, tanto para quien lo escribe como para el lector; para acceder a él, se requiere de un punto de partida, de ahí que Murillo

no pueda evitar su filiación vía el referente intertextual: "en este país todos somos hijos de Pedro Páramo", lo que equivale a decir que nuestro mito identitario se sostiene en la ausencia de la figura paterna. El deseo de viajar al origen surge de un presentimiento fatal: a su padre le queda poco tiempo de vida, y lo motivará la esperanza de descubrir la realidad oculta tras la historia familiar, lo que le supone a la narradora hacer frente a numerosos conflictos: traicionar la versión materna, dejar atrás las falsas creencias, poner en riesgo su fidelidad al vínculo filial. Pero el objetivo se impone, el del completar la fotografía del padre decapitado.

Según Joseph Campbell, la función que el padre desempeña en el núcleo familiar deriva en el enemigo arquetipo, a razón de que representa la autoridad, la protección, la seguridad, el vínculo amoroso y la contención para su prole, lo que propicia las más de las veces antagonismos en las relaciones paterno-filiales, esté o no presente. A falta del padre, la narradora exalta a la figura materna pues es ella quien asumió todas las tareas de la crianza y la manutención; no obstante, reconoce que "es compleja y cambiante la relación con la madre" y reflexiona en torno a la abundancia de Juanes y Juanas Preciado que en este país buscan al padre, ya que "son los hombres quienes abortan masivamente", los que claudican de sus funciones, mientras que el fanatismo por la figura materna permea nuestra cultura.

El viaje de la protagonista deviene periodo de iniciación, por lo que no estará exento de obstáculos, y tendrá lugar en dos direcciones que inciden en la estructura del relato: por un lado, el trayecto en busca del padre desconocido con destino a una zona controlada por los cárteles del narcotráfico; y por otro, el viaje hacia un pasado que acabó por determinar su presente: los orígenes de su linaje, las mudanzas constantes a zonas marginales del Estado de México, la miseria y el hambre, el abandono, los esfuerzos de la madre por mantener a todos unidos, las frustraciones laborales en el ámbito corporativo, la violación sexual sufrida en su infancia a manos de un vecino, los trastornos provocados por la ansiedad, las primeras lecturas y los complicados comienzos como escritora.

Cuatro décadas, desde los años ochenta, enmarcan el despliegue de su biografía, que se va entramando con la búsqueda del progenitor. Porque el contexto histórico de la novela es un ajuste de cuentas con la realidad del país que tiene como fin "revertir el sentimiento de vergüenza", de modo que la narradora no hará concesión alguna a partir de su propia experiencia personal y aguda capacidad crítica respaldada en datos oficiales: la consolidación de un narcoestado, la indignación social, el fracaso del sistema educativo, los feminicidios, el abuso sexual infantil, la debacle económica... Si el Estado es un fracaso, nada de raro tiene que la familia como institución también lo sea y que los hijos de la disfuncionalidad sean legión.

La narradora deja ver que su búsqueda no se limitará a indagar sobre las causas por las que el padre cayó en el alcoholismo y por las que se marchó para siempre, sino que pretende responder también a la duda que tiene acerca de que si él no hubiera desaparecido, su vida –y la del resto de la familia– habría sido distinta, acaso menos desafortunada. Esto supondría que una vez dado el reencuentro, la hija le exija explicaciones al padre y le eche en cara el abandono, pero en el relato esto no tiene lugar. Y no ocurre así solo por las circunstancias: al llegar al pueblo de La Mina, en Michoacán, a Ana Delia, la madre y los tres hermanos que se sumaron al viaje se les revela que él es un halcón que tiene a cargo la vigilancia de la finca de un capo y que están rodeados de hombres armados. Porque, ¿quién en su sano juicio le reclamará algo a su progenitor si se sabe en peligro de muerte? A pesar de que las fantasías que se hiciera durante el viaje se estrellan contra la realidad, no parece guardarle rencor, tal vez porque al fin descubrió que estaba lista para "abdicar de todo cuidado paternal", según reza el epígrafe del Shakespeare de *El rey Lear* que abre la obra.

Sin embargo, en un giro inesperado, justo antes de la partida será la madre quien ponga punto final a las hostilidades: "La vi pararse frente a mi padre, hablar como dos jefes de una tribu, como una Titania y un Oberón a punto de desatar tormentas. Se veían cargados y ceremoniosos. Luego mi madre tomó entre las suyas la mano derecha de mi padre y la sacudió como en un gesto político. Frente a mis ojos se pactaba la amnistía de todos los delitos de sangre, de la sangre familiar. Esperar cuarenta años para ver eso, para verlos darse la mano. Para reconocerla a ella, entera, vital, decidida, temeraria, un poquito desequilibrada, fiera amorosa, furia destemplada. Y para descubrirlo a él: ni débil ni verdugo, ni inhumano ni criatura de otros mundos, ausente sí pero no distante, torpe y amoroso, pocos huevos también, conmovedor, seguramente criminal, libre y endeudado". Si la narradora es una Juana Preciado que busca al padre, no lo hará ni sola ni apremiada por el encargo materno: el de saldar viejas deudas; la suya la acompaña y, a diferencia de Dolores Preciado, esta pacta con el enemigo.

La escritora mexicana no solo se distingue por un particular estilo al emplear un lenguaje depurado en su fraseo, crudo y directo a la vez que poético, sino por el hecho de que desde su condición de mujer se sume al colectivo de escritores varones que cuentan el relato del padre, uno que exige la mayor honestidad y del que está lejos de escribirse la última palabra, sin que el suyo sea necesariamente una reivindicación de la figura paterna.

Otro de los símbolos universales de similar importancia al del arquetipo paterno es el de la madre, por representar el primer vínculo de apego para el infante, lo que lo hace sumamente vulnerable: no solo espera legítimamente ser cuidado, alimentado y protegido, sino ser aceptado de manera incondicional por ella. Los problemas comienzan cuando la madre biológica no ejerce como tal y se frustran las expectativas del hijo, acarreándole un sinfín de conflictos de índole diversa. La narradora y poeta argentina Paula Vázquez (Pilar, 1984) parte en *Las estrellas* del hecho de reconocer que padece un añejo sentimiento de abandono emocional en su relación con la madre. El relato es un largo y conmovedor adiós a la mujer que le dio a luz: por un lado, un proyecto que se plantea abordar la experiencia del duelo; por otro, una reconstrucción de la vida de la progenitora, el vínculo con ella y sobre el proceso de su enfermedad terminal y los ritos de pasaje.

Ya desde la dedicatoria, "A mi mamá", se advierte que nos adentraremos en los misterios de una novela familiar en la que su autora intentará definir lo indefinible, pues para ella no hay mayor enigma que la vida de su progenitora. Si algo busca un hijo a través de indagar sobre sus padres es hallar el sentido de su propia vida: "Escribir un libro sobre la enfermedad de la madre, exhibir las llagas de la madre, las formas anticipatorias del duelo que se tejen en la familia, qué es, de qué naturaleza es el impulso que me lleva a construir esta forma de lo testimonial, qué dice de mí misma, qué de la forma de mi alma". Y conforme avanza la enfermedad, se descubren mucho más cercanas la una a la otra.

Esa travesía indagatoria estará marcada también por lecturas referenciales, como *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño, que narra una noche de agonía de Sebastián Urrutia mientras que la de su madre dura ocho meses. El tiempo preciso para que la narradora dé entrada al caudal de recuerdos, reconstruya el pasado familiar y sopese las relaciones con distintos hombres que no le dan lo que dice necesitar, en suma, para concluir que se le dificulta cimentar lazos afectivos duraderos con sus parejas.

Y aunque en el trayecto del duelo conoce el amor durante su estancia siciliana en la persona de Matías, no olvida que de lo que trata su relato es de la conexión con la madre; en tanto esto no se pierda, estará haciendo literatura. Sería en Cuba, a donde viajó para traer un remedio hecho a base de veneno de escorpión que combatiera el cáncer de mama de la madre, donde afianza su intención de escribir sobre ella: "Voy a escribir un libro sobre la enfermedad, que pueda convertirse en un libro sobre la muerte, mientras mi mamá está viva. Es lo que tiene el oficio de la palabra, el impulso de transformar cualquier cosa en literatura. Es lo que tiene la función de la madre, dar vida, incluso en la muerte". Pasajes metaliterarios como este hay muchos, que dejan ver las problemáticas sobre el proceso creativo a las que se enfrenta la narradora y las técnicas narrativas empleadas: su relato incluye poemas, letras de canciones, ensayos y crónicas de viaje para invocar a la madre en tanto invención.

La suya, por otra parte, es una familia común y corriente, funcional en apariencia, conformada por los padres y

tres hijos. Quien narra es la hija mayor, y lo hace desde el amor, no el rencor, para "reparar" –y en esto coincide con Ana Delia Murillo– "lo que siempre estuvo roto entre mi mamá y yo. Aún cuando el efecto se produjo apenas unos meses antes de su muerte, estoy agradecida y esa certeza me mantiene anclada al mundo visible [...] La reconciliación no es un mandato absurdo". Llama la atención que nuestra narradora insista en su propósito de escribir a profundidad la historia de la madre para "reparar" el desencuentro entre ellas, sin embargo en ningún momento se detiene para explicar en qué consistió el abandono emocional y las causas que propiciaron que el vínculo entre madre e hija nunca se estableciera hasta antes de su enfermedad. Y lo menciono porque, según la pauta imperante de esta especie novelística, los hijos si en algo abundan es en el conflicto de origen a fin de trascenderlo y hallar el camino de su propia autorrealización; es decir, para matar al progenitor, metafóricamente hablando. Es que, tal vez, el lector aficionado a esta clase de relatos espere una larga lista de agravios atribuibles a alguno de los padres y numerosos reclamos por parte del hijo que narra. Nada de eso sucede en *Las estrellas*. En eso consiste la original propuesta de Paula Vázquez en esta su primera novela, que el vástago logre el entendimiento con su adversario de sangre antes de cometer parricidio.

Memorias de una novelista / Matar al ángel del hogar

Virginia Woolf
Nórdica Libros / Carpe Noctem
Madrid, 2022, 64 pp. / Madrid, 2021, 66 pp.

Mónica Sánchez Fernández

Para conmemorar dos aniversarios (los 140 años del nacimiento de Virginia Woolf y los 80 de su muerte), el mundo editorial español ha sacado a la luz, entre 2021 y 2022, varios volúmenes que vienen a recordarnos que existió un dios (de la literatura) que se vestía con ropas victorianas y que exploraba obsesivamente las papelerías de Londres hasta dar con las plumillas adecuadas para herir libretas y sumar lectores. Además de *Genio y tinta* (Lumen, 2021) o *Hacia el Sur. Viajes por España de Virginia Woolf* (Itineraria Editorial, 2021), otros dos libros cuidadosamente editados nos han suministrado la dosis woolfiana precisa para dejar el agnosticismo a un lado y volver a creer, sin complejos, en la trascendencia de ciertas (pocas) expresiones literarias.

La anterior aseveración espeluznaría a Virginia Woolf, tan crítica con las hagiografías de tinte adulatorio, o quizá le halagaría en un día bueno, pero ¿qué diablos importa todo lo anterior? *Memorias de una novelista* y los dos textos que conforman *Matar al ángel del hogar* ("Las mujeres y la narrativa de ficción" y "Profesiones para mujeres") muestran la envidiable lucidez de esta autora en dos periodos muy distintos de su vida. El primer texto lo escribió en los inicios de su carrera literaria (por cierto, fue rechazado por su editor, Reginald Smith, de *The Cornhill,* en 1909*);* los segundos, entre 1929 y 1931, cuando ya había publicado *La señora Dalloway, Al faro, Orlando,* y *Las olas* estaba a punto de aparecer. Sin embargo, la precisión de su pluma, el pulso controlado, y la destreza intelectual de *Memorias de una novelista* no desmerece en calidad a los otros dos textos: este (llamémosle) relato rezuma flema inglesa y libertad por los cuatro costados.

Durante toda su vida, Virginia Woolf se enfrentó con una visión que acabó definiendo tanto su manera de escribir como sus reclusiones y silencios. Esta imagen agorera consistía en "una aleta surgiendo de un ancho mar oscuro". Su sobrino, Quentin Bell, en la biografía detallada que nos dejó de su tía, concede un gran peso a esta visión onírica y atemorizante. Las apariciones y desapariciones de esa enigmática aleta trenzan el hilo conductor de una carrera literaria que se forjó, sin borrones, durante más de tres décadas. Más allá de sus desequilibrios mentales –el nombre exacto de su trastorno no aporta más o menos valor a su obra–, esta autora escribía para apresar, con la ayuda del anzuelo afilado de sus plumas y la carnaza fresca de su arte, esa aleta que surcaba por su imaginación entre libro y libro. La criatura abisal parecía bucear en lo más profundo (¿de sí misma?). Virginia Woolf no quiso exterminarla (no debemos travestirla en un Ahab vengador), sino dominarla por medio de una escritura firme y muy personal: "Uno ve pasar una aleta a lo lejos... Todo cuanto intento es tomar nota de un curioso estado mental. Me arriesgo a suponer que puede ser el impulso subyacente hacia otro libro".

Memorias de una novelista es un divertimento muy serio, una joya condensada y pícara, y un ejercicio metaliterario redactado hacia 1908. Narra la vida de la señorita Willatt, escritora imaginada de novelas románticas que "juzgó indecente describir cuanto había visto hasta entonces; así, en lugar de acometer un retrato de sus hermanos –y uno de ellos había llevado una vida muy pintoresca–, o unas memorias de su padre –cosa que debemos agradecerle–, se inventó unos amantes árabes que ubicó a la orilla del Orinoco". Sabemos de la existencia de la señorita Willatt porque una narradora (¿Virginia Woolf?) continuamente le enmienda la plana a la señorita Linsett, la espuria, victoriana y cursi biógrafa de la finada, aquella que tan pronto como expiró la literata sintió que "el mundo tenía derecho a saber más de una mujer tan admirable como retraída". Quien lleva la voz cantante del relato se queja de la señorita Linsett, porque esta silencia las calenturientas aventuras de la novelista: "Así, el acontecimiento más interesante en la vida de la señorita Willatt resulta un misterio debido a la nerviosa mojigatería y las tristes convenciones literarias de su amiga". Ante tamaño despropósito, la narradora hace pedazos el opúsculo de la señorita Linsett con una única y elegante sentencia. No necesita más: "Solo vemos, por así decirlo, la figura de cera de la señorita Willatt dentro de una vitrina".

Estamos ante un *mise en abyme,* una estructura especular en la que Virginia Woolf, más que crear tres personajes (fascinantes e insidiosas criaturas ficcionales), fragmenta su mirada de autora para elaborar una poética coral sobre el género biográfico. Esta genialidad le valió el aplauso de su cuñado y coqueto pretendiente, Clive Bell, pero también el rechazo del editor ("mi opinión es que usted ha clavado no una mariposa, sino un abejón, en una aguja. Es la inteligencia misma, pero..."). Llegados a este punto, no está de más recordar que Leslie Stephen, padre de Virginia Woolf, se halla tras el monumental *Diccionario de biografía nacional* (redactó nada menos que 387 entradas); ni que la pasión por el chisme fue un placer no tan culposo entre los miembros del círculo de Bloomsbury; o que Virginia Woolf rubricó una de las biografías más originales de todos los tiempos, la dedicada a Elizabeth Barrett Browning, a través

de la vida de *Flush,* el cocker spaniel de la poeta.

Desde los primeros párrafos de *Memorias de una novelista,* la narradora se pregunta: "¿Qué derecho tiene el mundo a saber de un hombre o una mujer? ¿Qué puede decirnos un biógrafo sobre una persona?, y ¿en qué sentido puede el mundo beneficiarse? La objeción a estas cuestiones viene dada no solo por el enorme espacio que ocupan sino también porque conducen a incómodas divagaciones". Diecisiete años después de estos interrogantes, Virginia Woolf se respondió en "¿Cómo debería leerse un libro?", ensayo que posteriormente incluyó en *El lector común*. Aun a sabiendas de que la cita es extensa, la reproducimos por su incuestionable valor para entender a Virginia Woolf en su faceta de biógrafa (a su *Orlando* lo subtituló *Una biografía,* y uno de sus últimos libros se enfocó en la vida de Roger Fry):

Estas biografías y autobiografías [...] ¿Las leeremos en primer lugar para satisfacer esa curiosidad que se apodera en ocasiones de nosotros cuando nos paramos al anochecer frente a una casa con las luces aún encendidas y las persianas sin echar, y cada piso de la casa nos muestra una sección diferente de la vida humana en esencia? Entonces nos consume la curiosidad por la vida de esas personas —los criados cotilleando, los caballeros cenando, la joven vistiéndose para ir a una fiesta, la anciana en la ventana haciendo punto—. ¿Quiénes son, qué son, cuáles son sus nombres, sus ocupaciones, sus pensamientos y aventuras? Las biografías y memorias responden a dichas preguntas, iluminan innumerables casas como esta; nos muestran personas ocupándose de sus tareas cotidianas, trabajando sin descanso, fracasando, triunfando, comiendo, odiando, amando, hasta que mueren.

Si *Memorias de una novelista* nos cautiva por su inteligencia y fino sentido del humor, los dos textos que conforman *Matar al ángel del hogar* nos sorprenden por su autonomía intelectual y por su acertado diagnóstico sobre la relación entre literatura y lucha feminista. "Las mujeres y la literatura de ficción" y "Profesiones para mujeres" contienen el embrión de *Una habitación propia* (1929) y *Tres guineas* (1938). Virginia Woolf no persiguió la aleta emanada de mares oscuros para arramblar con ella. En cierto sentido, vislumbrarla era verse a sí misma. Desde sus primeros devaneos literarios supo que para ser quien quería ser (escritora) necesitaba exterminar sin miramientos la pretensión victoriana (y tristemente atemporal) de convertir a toda mujer en un abnegado "ángel del hogar". Este querubín con vagina "era intensamente simpática. Era intensamente encantadora. Era completamente altruista. Destacaba en las difíciles artes de la vida familiar. Se sacrificaba diariamente. Si había pollo, tomaba el muslo; si había una corriente de aire, se sentaba en su trayectoria [...] Sobre todo, no tengo que decirlo, era pura. Se supone que su pureza era su principal belleza; su rubor, su gran gracia [...] Y cuando yo comencé a escribir, tropecé con ella ya en las primeras palabras".

Que nadie la culpe. Nuestra escritora hizo lo que tenía que hacer con sus propias manos: "Así que me volví contra ella y la agarré por el cuello. Hice todo lo posible para matarla. Mi excusa, si estuviera en un tribunal de justicia, sería que actué en defensa propia. Si no la hubiera matado a ella, ella me hubiera matado a mí. Ella habría arrancado el corazón de mi escritura". Cuando el ángel dejó de respirar, la escritora se rio libremente con los dedos embadurnados de tinta. No obstante, aún quedaban otros escollos para lograr su fin. Algunos, de naturaleza práctica ("tiempo libre, dinero y un cuarto propio"), y otros más intimistas. El primero consistía en "decir la verdad sobre mis propias experiencias como cuerpo". Una Virginia Wolf lacónica nos confiesa que ese objetivo no cree "haberlo resuelto satisfactoriamente". El segundo propósito implicaba no escribir siempre en pie de guerra: "Es necesario poseer una mente muy serena y poderosa para resistir la tentación de la ira". Virginia Woolf lo intuyó desde los albores del movimiento feminista: aunque militancia y literatura no son incompatibles, cada cual tiene su lenguaje y, en las intersecciones, más de una saldrá escaldada. En las novelas de Charlotte Brontë o de George Eliot "vemos no solo el carácter de las autoras, del mismo modo que podemos ver a Dickens en su obra, sino también un espectro femenino: alguien ofendido por el trato que se da a su sexo y que reclama sus derechos [...] Esto introduce una distorsión y con frecuencia es la causa de la debilidad de la obra. El deseo de defender una causa personal o de convertir a un personaje en portavoz de algún descontento o agravio personal produce siempre cierta distracción, como si el punto al que es dirigida la atención del lector se viera, de repente, duplicado, cuando debería ser uno solo". En las postrimerías de los años veinte, ya reconocida como una escritora de culto, Virginia Woolf se daba el lujo, sin perder las formas, de aconsejar lo que le daba la gana a sus lectores y fanáticos. Recomendaba "inducirse a sí mismo un estado de letargo perpetuo [...] Quiero que me imaginen escribiendo una novela en estado de trance [...] La imagen que viene a mi mente cuando pienso en esa chica es la imagen de un pescador que yace hundido en sus sueños al borde de un lago profundo con la caña lanzada al agua".

(Tras estas líneas, ponemos punto final a la reseña: la caña de Virginia Woolf se enreda a una aleta oscura, nos arrastra a las profundidades de su inconsciente, y arroja a la superficie una nueva fe: la que nace ante monumentos literarios que descansan en áreas abisales esperando pacientemente su momento).

Obra maestra

Juan Tallón
Anagrama
Barcelona, 2022, 328 pp.

Violeida Sánchez Socarrás

¿Qué requisitos ha de cumplir una obra de arte para que los entendidos en el tema, sea cual sea, se atrevan a considerarla una obra maestra? Quizás debe estar hecha de un material duro, escaso, imperecedero, atractivo; pesar mucho o deslumbrar por sus dimensiones; que nos hipnotice por su aspecto o nos atraiga por su significado. Equal-Parallel/Guernica-Bengasi cumple estas condiciones. La monumental escultura de Richard Serra era un conjunto de metal de 34 toneladas que un día desapareció sin dejar rastro. Y reencarnó, años más tarde, en una réplica casi idéntica construida por el famoso escultor. ¿Es una obra de arte la copia expuesta al público en el Museo Reina Sofía? Este es el meollo hipnótico y significativo de la historia que cuenta Juan Tallón en su *Obra maestra*. Una novela que recuerda a un ensayo sobre el arte moderno y su gestión institucional. Construida, como si de una escultura se tratase, sobre los testimonios de galeristas, periodistas, artistas o críticos de arte. Contada a modo de crónica periodística fiel a los métodos de investigación utilizados por los profesionales de la comunicación a la hora de escudriñar indicios, reunir evidencias, buscar declaraciones, articular noticias. Y es, sobre todo, "la biografía de un objeto inanimado, pero vivo", según comenta el propio Tallón. Un objeto al que le ocurren sucesos absurdos, increíbles y desternillantes narrados en primera persona por gestores del arte contemporáneo, transportistas, obreros (del puerto o la fundición), vigilantes de seguridad, taxistas... Convertidos en setenta y tres voces que empujan al lector página a página, sosteniendo la historia para im-

pedir que decaiga el misterio. Voces que intervienen en respuesta a un supuesto entrevistador anónimo. No obstante, el relato se construye usando un lenguaje mucho más literario que periodístico. Si bien es cierto que la obra exalta el papel de la noticia, también hace que esta trascienda. Que la desaparición de la escultura, como realidad noticiable o como suceso, sea relatada por cada personaje con un tono literario propio. La jefa de prensa de Cultura, por ejemplo, utiliza un tono trágico par decirnos: "No podía creerme lo que estaba leyendo. Yo leo con gafas, y me las quité porque me pareció que iba a explotarme la cabeza". Algún agente de policía se sirve de un tono más informal del que cabría esperar al confesar: "Nos pareció que buscar bajo tierra la escultura era un disparate, pero estábamos tan desesperados y ofuscados que creímos que había que hacerlo igual". Y entre los diferentes tonos que utilizan los numerosos artistas que intervienen (condescendiente, burlesco, formal, cercano, pedante...), vale la pena destacar el de un tal Isidoro Valcárcel Medina que afirma, entre jocoso e irónico, que "la obra maestra es robar la escultura de Richard Serra, no hacerla". Cada una de estas voces son capaces de transmitirnos la actitud del narrador y poner en ella la emoción por lo que cuentan.

Atentos al ir y venir de la escultura y luego, a la gestión de la desaparición, tenemos la sensación de presenciar una verdadera obra maestra de la ineptitud en la gestión del arte por las instituciones españolas implicadas. Un ir y venir que también nos habla del autor: acostumbrado a moverse del castellano al gallego y viceversa, de la militancia y la implicación a la decepción, de la aceptación a la crítica, del periodista al escritor. Cuando Tallón se refiere al proceso de creación, reconocemos que, al igual que la escultura de Serra, la novela viajó de aquí para allá en el tiempo como piezas de hierro forjado expuestas en salas vacías, resguardadas en sótanos cerrados (o en cajones de algún armario), trasladadas en camiones oscuros (o en transporte público), depositadas como chatarra (indiferente); sin que, en ningún momento, se pierda la armonía argumental del relato.

Abundan en su obra referencias al periodismo como oficio o profesión, al papel de la prensa como transmisora de información, a la crónica periodística como género literario. Más allá del interés noticioso que puedan tener los sucesos que nos cuenta, sean reales o ficticios, y de la curiosidad periodística, hay un afán de análisis, de juicio y de opinión. Una crítica social contributiva y comunitaria. En ocasiones expresada como una denuncia radical a la prepotencia, la desigualdad y la injusticia. A veces, solo pretenden apuntar con un dedo en un gesto que resulta insuficiente para hacer tambalear el equilibrio de las fuerzas gestoras del poder. Ninguna de las dos suele caer en saco roto.

Ya en *El váter de Onetti*, Tallón se muestra a sí mismo a la vez resacoso y militante, decepcionado y entusiasmado. Como quien busca, a través de los personajes, un cambio de ambiente al que arraigarse. Una búsqueda en la que los lugares se nos presentan a través de sus ruidos, olores o sabores. Equiparable a *Obra maestra* en la apariencia de novelas desorganizadas. Tanto como podrían parecérnoslo una mudanza o un despido. Porque en ambos las cajas cerradas y precintadas pretenden esconder con delicadeza el engaño, la impostura. Convirtiéndose en verdades oportunamente disfrazadas de ficción.

A pesar de que, según ha comentado el autor, se esforzó por no hacer una crónica periodística, en *Salvaje oeste* también alude al periodismo, sea como oficio o como recurso literario, para detallar la interacción de la prensa con diferentes formas del poder. Dejando al descubierto la intención de las élites, las clases dominantes, los que regentan el poder en su afán por administrar la honestidad en beneficio propio. Una aspiración que no se detiene hasta mermar la confianza de las masas. A diferencia de *Obra maestra*, que parece pasar de largo por encima de la responsabilidad institucional, aquí los poderes quedan retratados de tan cerca y con tanta nitidez que la novela acaba convertida en una crónica auténtica y vigente de nuestra época.

Otro recurso literario que triunfó en *Rewind* y que reutiliza en su última novela es el juego con el timbre y la intensidad de las voces. Aunque cinco parecen pocas si las comparamos con las setenta y tres que oímos en *Obra maestra*, en ambas los testimonios van del pasado a la catástrofe y de esta al futuro, si bien estos eventos, en una y otra novela, están representados por cosas diferentes. *Rewind* parece un canto de desesperanza a los remordimientos, a lo que pudieron hacer mejor los personajes, al escozor de las heridas abiertas por una tragedia y a cómo rehacerse. Todo esto expresado a través de un amplio abanico de emociones. En *Obra maestra* las emociones parecen camufladas en la sátira, en la ficción, en la investigación de un suceso real, en la reflexión de hasta dónde puede llegar la impostura en el arte moderno. Descubriéndose como una crítica velada al papel de las instituciones que interactúan con el arte. Un crítica fina y delicada que parece menos transgresora y desobediente de lo que pretende ser. Sustentada en la voz de los personajes que se conocen sin coincidir y que pocas veces hablan entre sí. Presentados al lector por su nombre seguido de una función, empleo o profesión que los relaciona de alguna manera al arte moderno y a la gestión de este. Un conjunto de personajes aparentemente inconexos que acaban relacionados por testimonios que nos revelan muchos de sus rasgos, sean defectos o cualidades.

Hay, además, en *Obra maestra*, un discurso autorreferencial. El autor irrumpe en la obra para enfatizar, como si hiciera falta, la crítica social a la inoperancia, la burocracia y la desidia institucional en relación con la gestión del arte. Se comporta como un impostor que usurpa el rol y la palabra a sus personajes. Uno más. Y una manera vanidosa de reforzar una de sus tesis: "Si no fuéramos impostores la vida sería insoportable". El autor es supuestamente entrevistado y habla presentándose como "Juan Tallón, escritor", y confiesa que "empecé a obsesionarme con Equal-Parallel/Guernica-Bengasi en 2009. Empecé a dar vueltas a la idea de una novela sobre la escultura y su desaparición" y "de vez en cuando me invadía un miedo atroz a que otro escritor se interesase por la obra de Serra". Como periodista estuvo atento al recorrido, a la desaparición, y asistió a la muerte de la escultura que en la obra deviene personaje. Posteriormente acudió fascinado a su reaparición. Se mantuvo a la espera de una manera eficiente de organizar la información que fue recopilando a lo largo de los años, y al final se introdujo con ímpetu en la historia de un suceso desconcertante: la desaparición, hasta que consiguió reedificarla transformada en novela.

De principio a fin, Tallón consigue una amalgama creíble de la realidad con la ficción, tanto que los personajes acaban siendo los responsables de sus declaraciones. Coincido con el autor cuando ha dicho que si aparece la escultura desaparece el enigma y se desvanece la leyenda. Si ocurre, la copia expuesta de la obra maestra de Richard Serra perdería su papel evocador. Y en la *Obra maestra* de Tallón se derrumbaría la fascinación y el misterio sostenidos hasta la frase final: "¿Te imaginas que es?".

En una nuez: guía de mis libros (1977-2002)

Adolfo Castañón
Bonilla Artigas Editores
Ciudad de México, 2022, 272 pp.

Mayco Osiris Ruiz

Supe de la existencia de Adolfo Castañón porque algunos amigos, estudiantes, como yo, de la Facultad de letras, lo invitaron a participar en la primera —y creo que única— edición del Coloquio Alfonso Reyes. Discurrió, como es obvio, sobre la vida y obra del gran escritor regiomontano con quien comparte, amén de la agudeza, el don de la poligrafía. Pero no fue lo único: ofreció también un recital. Y, con él, la lectura de uno de los poemas que de entonces a la fecha llevo conmigo: "Volver a casa". La voz que de allí emerge canta en clave homérica un retorno cuyo itinerario va de la incertidumbre hacia el portento:

> Todos los días vuelvo a ti
> sin saber si reconocerás al pordiosero,
> si todavía tendré fuerzas
> para templar el arco indócil, engañosamente dúctil
> de tu cuerpo.
> —y darme a conocer.
> Si la casa estará ahí
> si no llegaré a encontrar mi sudario bajo la almohada.
> Todos los días, en tu regazo,
> sueño que me voy, que sueño que regreso y te reconozco
> en el mar y en el camino,
> que aquella isla es tu corazón.
> Todos los días salgo hacia el mundo
> templado por la fuerza de ese sueño
> y todos los días, milagro, vuelvo a ti.

Me gusta pensar que sí. Que la casa no solo resiste, sino que, como el sueño, tiene una fuerza propia, un sustento más firme que la arena, la grava o el acero: las palabras. Palabras que sostienen el andamiaje entero del poema, pero también convocan los libros y las voces que lo hacen posible. Palabras como piedras que se unen entre sí y van formando el muro de una conversación, los marcos y los quicios de una casa donde habitan Ulises y el lenguaje, o bien, el lenguaje de Ulises que es a su vez la casa a la que, por milagro, siempre puede volver nuestro poeta.

En una nuez: guía de mis libros es, de muchas maneras, semejante. Un viaje de regreso a las palabras propias, esas que sorprendemos en la conversación y que sirven de umbral a los volúmenes que a la larga componen nuestra bibliografía. Es, como lo dice él mismo, una primera piedra en la edificación "de una autobiografía intelectual". Si uno es, en verdad, los libros que ha leído, debiera poder ser los que escribió. Esos donde quedó constancia de las cosas que amamos y nos aman, los que albergan en sí los fragmentos del texto que hemos sido y del que aún seremos si es que no se detiene la escritura.

Durar y dar —*Durante* y *Dante*— son las dos acepciones de las que Franc Ducros se vale para hablar del ciudadano que da paso al poeta. Durante, *el que sufre*, Alighieri también para más señas, deja lugar a Dante, *el que da*. No hay Dante sin Durante y no hay ninguno de los dos sin el decir. Sin los libros, repositorios vivos del decir, la persona civil cuyo nombre completo es Jesús Adolfo Castañón Morán, no habría dado lugar al que rubrica Adolfo Castañón y cuyo rostro, tal cual como el grabado que sirve de antesala a *En una nuez*, está hecho de papel, de ideas que toman forma del espejo de tinta en el que se reflejan.

Pero ¿cómo y de qué nos sirve un paseo por sus libros? Primero: como un "autorretrato editorial" que además algo tiene de inédito. "Salvo un par de casos de historiadores en México como Silvio Zavala o Eduardo Matos Moctezuma —dice Castañón— no parece existir más referente que *Roland Barthes por Roland Barthes*, esa autobiografía que dinamita los fundamentos mismos de lo autobiográfico". Hay también una fuerte importancia documental que no desdeñarán aquellos que pretendan integrar la crítica del escritor, o bien, asumir la tarea —titánica, por cierto— de fijar el compendio de sus obras.

Y una cosa más: es una excursión guiada por la casa del hombre y del lenguaje; de un hombre que es lenguaje. Uno que, igual a Heinrich Schliemann —quien pudo dar con Troya por la guía de la *Ilíada*— buscó en Jerusalén un paraje apenas recordado, y se encontró un rincón "con un muro, un pozo y una higuera"; acaso ese jardín, plantado en una nuez, donde todos jugamos.

Panza de burro

Andrea Abreu
Editorial Barrett
Sevilla, 2020, 176 pp.

Clarissa Rodríguez Abrego

"Ya ni siquiera sé si las conozco realmente", dice Andrea Abreu (Tenerife, 1995) en una entrevista. La autora hablaba de las que comenzaron siendo *sus* niñas –Isora y la protagonista, tan cercanas a Abreu, de una infancia lejana–, pero acabaron por convertirse en aquello que quizá todo escritor anhela: personajes propios, vivos, extrañamente palpables. *Panza de burro* es la historia de un verano de 2005 en las Islas Canarias, pero no nos confundamos: estas no son las Canarias resplandecientes, tapizadas de sol y de arena. Más bien, y como dijo Abreu, *Panza de burro* es la cara B de este escaparate turístico, la cara que, al fin y al cabo, termina por ser la única que existe para aquellos que viven en las Canarias rurales del norte de Tenerife. Ahí, entre una masa de nubes grisáceas que parece no tener fin (fenómeno al que se le conoce como "panza de burro"), están Isora y una protagonista sin nombre –a quien Isora apoda *shit* de cariño–, dos mejores amigas de 10 años que navegan la cotidianidad de sus días con una intensidad y entrega que solo parece ser posible durante la niñez. Acompañadas de perros callejeros, juegos de *barbis* en el piso y música de Aventura, las dos niñas se entrelazan sin dirección ni definiciones, pero, justo como el *vulcán* que está siempre presente en el barrio, con la sensación cada vez más latente de que algo está punto de explotar.

Bien confesaba Sabina Urraca, editora de *Panza de burro*, en su introducción: "También, y esto es importante, sentí envidia. Una envidia por la imposibilidad de escribir yo algo así". Y es que esa es una de las muchas sensaciones que Abreu nos entrega en su primera nove-

la, la certeza de que se ha leído algo que suele quedarse en la penumbra, algo que muy bien podría habitar los recuerdos tímidos y empolvados de lo que Abreu ha llamado "una niñez asalvajada". *Panza de burro* es una novela específica, que no intenta otorgarnos ninguna verdad universal sobre la amistad entre niñas o la niñez, sino que abraza lo grotesco y único de la historia de Isora y la protagonista y nadie más. Sin embargo, tras las plantas de los pies negros como un tizón después de jugar en las *güertas*, las santiguadoras curando el mal de ojo y los besos "de novios" detrás del centro cultural, se atisban muchas otras niñeces criadas por abuelas, hechas en barrios y con heridas en las canillas, que muy pocas veces se han considerado dignas de ser contadas. Y, a su vez, es ahí donde se descubre que la forma en la que se cuenta este pedacito de mundo es una historia por sí misma, un acto de preservación y resistencia. Abreu utiliza un español canario completamente suyo, hecho entre las casas a medias "como mostruos incompletos", donde se escribe como se habla, sin reservas: las amigas juegan a las "beibiborns con huequito pa la pipi", comen "sangüis" de jamón y queso, desechan los signos de puntuación porque no hay tiempo para escudriñar lo que demanda ser sentido. Así, capítulos enteros se sienten como pequeños santuarios de palabras compuestos por una prosa poética que es tan urgente y cruda como cálida: "Yo quería comerme a isora y cagarla pa que fuera mía guardar la mierda en una caja pa que fuera mía pintar las paredes de mi cuarto con la mierda pa verla en todas partes y convertirme en ella yo quería ser isora dentro de isora isora isora…". Y así, somos testigos de una prosa que solo podría salir de la mente de una niña, aquella que todavía vive en el privilegio de solo sentir lo bonito y lo "escandaloso", sin la necesidad de hacer caso de sus rumiaciones y pasiones.

Es así como se nos adentra en un mundo sin tapujos, donde Juanito también es Juanita Banana y anhela jugar con *barbis* incluso si solo quedan las que son feas, e Isora y la protagonista se "estregan" a todas horas. Y es que Abreu nos apunta hacia una de las cosas que más cuesta admitir sobre tantas niñeces: que los niños son personas completas, complejas, que llegan a conocer más de lo que aceptamos, y cuyas vidas duelen aún más de lo que imaginamos. Desde un inicio, la devoción de la protagonista por Isora traspasa el papel; Isora, quien, a diferencia de ella, sabe cómo hablar con la gente grande, es capaz de discernir entre una verdad y una mentira, come mojo rojo, del picón, porque es "tan echadita palante, tan sin miedo". Sin embargo, junto a esa Isora que alguna vez probó la comida de perro para ver qué se sentía, está la Isora que vomita como un gato cada que lo siente necesario, es decir, todo el tiempo; a la que su abuela Chela pone bajo regímenes alimenticios; la Isora sin madre, que usa su cadenita de la Virgen de la Candelaria religiosamente porque es lo último que le queda de ella, pero a la que también le gusta apretarla contra la garganta "porque así era más secsi". Y así como fácilmente se puede ver a una Isora escuchando bachata junto a la protagonista para saber mucho más del amor que los demás, a una Isora libre, también se le puede ver alienada, sin palabras, casi adulta: "Cuando se acababa la novela y las nubes nos golpeaban el tope de la frente, a Isora le invadía una tristeza extraña, como lejana, así como un martilleo era su tristeza, como un picapinos perforando la madera piquipiquipiqui y repetía me quiero quitar la vida, me quiero morir. Y lo decía así, con esas palabras, como si tuviera cincuenta años y no diez".

Y la protagonista se duele por Isora aunque no la comprenda del todo. Su entrega hacia ella va más allá de su incapacidad de decirle adiós, de muchas veces envidiarla por la manera tan fácil con que parece desenvolverse en el mundo, pues se antepone el ferviente deseo de cuidarla y protegerla. Cuando las amigas lloraban, la protagonista cuenta que les gustaba dar vueltas sobre ellas mismas hasta marearse y caerse juntas al suelo, ambas llenas de heridas en las manos, los codos, las canillas. En una ocasión, la protagonista recuerda la historia que le contó su abuelo antes de dejar a la abuela y su familia, aquella de San Antón y el perro que le curó las heridas cuando estaba a punto de morirse. Al mismo tiempo, con esa inocente y casi extravagante naturaleza de la niñez, ambas se lamían la sangre con la lengua: "Yo soñaba con curarle la tristeza a Isora, quería ser su perro y ella mi santa con heridas en las rodillas." Es tal vez esa tristeza latente, existiendo entre los besos detrás del centro cultural y las papas con tazos dentro, la que evidencía una de las brechas más grandes entre las dos amigas. Isora no solo tenía días en los que quería morirse, sino que decía que la mejor forma de hacerlo era llenar la bañera de agua caliente y "sajarse las venas". Mientras tanto, la protagonista se veía y reconocía que ella no quería morir, ni sabía el procedimiento recomendado: "Yo me preguntaba cómo ella sabía tantas cosas que yo no sabía y entonces me ponía triste porque pensaba que yo no tenía tristeza propia, que mi tristeza era la de ella pero dentro de mi cuerpo, una tristeza como de imitación, dos tristezas duplicadas, la marca falsa de una tristeza, esa era yo, porque yo no tenía razones por las que estar triste pero me las inventaba". Y a pesar del aburrimiento de esos días, cuando la tristeza "abrutaba" a Isora, la dejaba sentada, viendo sin ver, *shit* se quedaba ahí, siempre devota, "escuchando su silencio."

Con cada día de verano que pasa, parece ser que escuchar y seguir ciegamente a Isora deja de ser del todo suficiente. En cierta manera, la protagonista comienza a sentir que se está quedando atrás, que su inocencia –e incluso su devoción– no han hecho nada más que agrandar la distancia entre la una y la otra. El día que las amigas y Juanito encontraron a la tía de Isora con un hombre, Isora les dijo que Zuleyma la del bar "le había contado que después de follar a las mujeres se les quedaba el chocho latiendo". Y es ahí, en una plática que parecía ser igual a muchas otras, que vemos a una protagonista aterrada, plenamente consciente de que *algo* se le está yendo de las manos y no lo puede detener: "Y dijo *chocho* y no pepe y yo me sentí tan lejos de ella… Me di cuenta de que Isora estaba en otro lugar, un sitio del que yo no alcanzaba a ver ni el principio y por un momento tuve miedo, miedo de que se diera cuenta de mi inocencia, de que se cansara de mi cabeza asintiendo y mi boca cerrándose". Sin embargo, el momento que termina por marcar un antes y un después en su relación es cuando Isora la deja sola con Ayoze por seguir a Mencey. Pero ella no quería seguir a Ayoze, ni entrar en la cueva, ni que la cosa blanda del niño le entrara por el pepe. Al día siguiente, no fue a casa de Isora –tenía el cuerpo lleno de pulgas y garrapatas y los ojos llenos de lágrimas porque Isora la había dejado sola–: "Y yo ya sabía, dentro de mi pecho sabía, que las pulgas y las garrapatas y el susto los había cogido dentro de la cueva, cuando Isora me dejó sola, cuando Isora me dejó sola por irse por ahí con un niño jediondo". Y aún con ese dolor, y con la promesa de niña de odiar a Isora por al menos algunos días, la protagonista no anhela más que volver a escuchar, sentir, oler a Isora, porque todo seguía siendo de ella y porque, al parecer, había descubierto que el amor y el dolor podían llegar a ser demasiado iguales.

A pesar del deseo de la protagonista por vivir de Isora, el lector sospecha que el querer ya no es suficiente. Y aunque ella no es ciega ante el dolor a su alrededor, se percata de que la tristeza ya no es prestada, sino que está plantada en ella y no la deja ser del todo feliz. De cierta forma, Isora no solo le enseña a la protagonista lo que son la amistad y el amor, sino que también le enseña a odiar y, sobre todo, a sentir ambas cosas al mismo tiempo, algo más cercano a la pasión. Y es aquí cuando la protagonista comienza a utilizar el dolor físico para intentar lidiar con el dolor interno, como si algo palpable pudiera darle forma a sentimientos que no logra comprender del todo: "Había un hierro del colchón salido pafuera que me dolía en la espalda tanto como que Isora no me hubiese llamado pa ir a la playa ni después de ir a la playa para contarme cómo le fue, y me daba la vuelta pallí y pacá por encima del hierro hasta que me ardía, hasta que me dolían los huesos como si se me fueran a partir". Entre esa masa de emociones urgentes y contradictorias, de dolores punzantes e incesantes, existe una realidad cargada de injusticia: el saber que muchas veces la infancia no se termina porque se quiere, sino por mera obligación.

Abreu construye una novela hecha con garras y dientes, sin ataduras, donde la multiplicidad de emociones y sensaciones no es reducible a formas más lógicas y sencillas de digerir. En *Panza de burro*, las delimitaciones del amor, la amistad, e incluso el despertar sexual no

son relevantes porque en la niñez todo puede existir en un mismo plano, sin necesidad de excusas o explicaciones. Abreu nos abre la puerta a un lugar en el que lo sórdido y grotesco, lo que guardamos muy en el fondo, también es bello. Y a su vez, nos enseña que la literatura no tiene que venir de lugares extraños o cómodos para las masas, pues gran parte de la belleza del libro –y tal vez de la literatura en general– simplemente radica en ver hacia adentro. Así, *Panza de burro* es un acto de honor, de redención de la niñez –principalmente la de Isora y su *shit*–, de las infancias que fueron forjadas sobre el *piche*, en casas sin terminar y jugando a los pokémon. No es que Isora desaparezca hacia el final del libro: es que así, en la memoria de la protagonista, en la playa de San Marcos, Isora será siempre Isora, siempre su mejor amiga, bajo el cielo cubierto de nubes.

Ceniza en la boca

Brenda Navarro
Sexto Piso
Ciudad de México, 2022, 196 pp.

Rosa Martí

Ceniza en la boca de Brenda Navarro es una historia demoledora, que empieza con el suicidio del hermano de la protagonista y sigue contando el calvario de su vida, de la de su madre, de la de su abuela. Es una novela en primera persona sobre el desarraigo, sobre la soledad, sobre la inmigración, sobre la pobreza y sobre la violencia. El libro está dividido en cuatro partes, la acción transcurre en Madrid, Barcelona y México, tres grandes ciudades que fragmentan y atomizan a sus habitantes, en las que es muy difícil crear redes y estrechar vínculos. La vida de la protagonista es la vida de muchas mujeres, las que han emigrado buscando un futuro mejor, pero encuentran que no hay forma de escapar de su destino, que salen de una situación compleja para meterse en otra peor. Una existencia tan dura, tan distinta a lo que debería ser, que las palabras de la protagonista, a ratos brutales, a ratos líricas, siempre ágiles, se clavan en el corazón como una garra despiadada. Aquí no hay cuartel, aquí hay duelo y dolor y unos sueños convertidos en pesadillas.

La autora sabe del poder de las palabras, de cómo es preciso llamar la atención desde la primera línea. Para hacerlo, utiliza una frase que pica la curiosidad del lector: "No lo vi yo, pero como si lo hubiera visto, porque lo tengo taladrándome la cabeza y no me deja dormir". Enseguida sabemos qué le quita el sueño, una imagen, pero una imagen con sonido: "Siempre la misma imagen: Diego cayendo y el ruido de su cuerpo al impactar contra el suelo". Y sigue insistiendo en ese horrible sonido, ese costalazo con el que su hermano Diego se quitó la vida. La fuerza de la imagen que Navarro proyecta en nuestra mente proviene del sonido que la acompaña, que remarca con onomatopeyas. A algunos les puede parecer una aliteración chocante, incluso cómica, pero la razón por la que a mí me resulta descarnada es por su simplicidad, la de las letras que reproducen el sonido de un cuerpo que cae contra el asfalto y suena… "Pum. No, así: pooom. No, así: crag. No, así: crag. No, así: drag, dragut. No, así: paaaam, clap. crash, bruuum, brooom, gruuum, grrr, grroooo…". Con cada onomatopeya volvemos a oír el sonido de un cuerpo juvenil estrellándose contra el suelo.

Esa misma frase es con la que la autora cierra el libro: "No lo vi yo, pero como si lo hubiera visto, porque lo tengo taladrándome la cabeza y no me deja dormir. Siempre la misma imagen. Diego cayendo y el ruido de su cuerpo al impactar contra el suelo". Y entre esas dos frases, la de inicio y la de fin de la novela, que en realidad es la misma frase, nos sumergimos en el viaje emocional de una joven que intuye las razones por las que su hermano se quita la vida, las situaciones de discriminación, de desarraigo, de no encajar en un mundo que no es el suyo, pero que tampoco es el que dejaron atrás. Lo que sufrió su hermano y lo que sufre ella en su propia piel de inmigrante, y una realidad que duele aún más por lo irónica que es: cómo escapando de la violencia llegan a otra forma de violencia: "Para mí, irnos de México significaba huir de la violencia que terminó arrasando con mi familia, pero en España nos esperaba otro tipo de violencia, una menos aparatosa pero igual de cruel, en donde te exigen lealtad mientras te violentan minuciosamente porque no eres como ellos".

Pero el desarraigo y la violencia no son el único tema que trata Navarro, sino también el tema de la mujer, que ya abordó en su primera novela *Casas vacías*. Otra obra que, por cierto, también empieza enganchando al lector con una reflexión tremenda: "¿Por qué los llaman desaparecidos y no se atreven a llamarlos muertos? Porque los muertos somos los que buscamos, ellos siempre, siempre seguirán vivos". En *Casas vacías* hay dos mujeres, dos madres: la que pierde a su hijo mientras este jugaba en el parque y la que secuestra a un niño en un parque. Dos mujeres antagonistas, pero que comparten la soledad de ser cuerpos deshabitados, unas casas vacías a las que nadie quiere asomarse porque nos encontramos en una sociedad que empuja a creer que sin la maternidad esos cuerpos, esas vidas, carecen de sentido.

Ahora, en *Ceniza en la boca*, vuelve al tema que más le interesa, la mujer, a la que tantos ven como una máquina reproductiva, un objeto sexual de usar y tirar o un *punching bag* con el que descargar a golpes su frustración. Esa violencia la sufren los personajes que pululan la novela: la tía y primos de la narradora, que se evaporaron sin más; su mejor amiga de la infancia, Joana. Cadáveres que nunca aparecieron. Llama la atención la aparente falta de sensibilidad de la protagonista: "Joana y yo no fuimos realmente amigas. Por eso creo que también es hipócrita sentirme mal por su muerte". Una frialdad que se ve en otras partes de la novela, ¿es realmente falta de sensibilidad o una coraza con la que se arma esa joven para no sufrir más? Eso lo decide el lector.

Machistas son todos los hombres de la novela, el padre ausente, su novio Tom, escocés y gorrón, hasta su querido y llorado hermano Diego. Parte del desarraigo y de las crisis de identidad de la narradora tienen su origen en el machismo y la violencia. No sabe quién fue su padre, se intuye que nació como producto de una violación aunque su madre no lo reconoce abiertamente: "Pero mi mamá nunca me contó su historia, decía que no quería que usara su pasado para colgarle muertitos psicoanalíticos. Es lo que es, me insistía. No busques más. Tampoco admitió si la violaron. Si todas decimos que nos violaron, entonces ya no violaron a nadie, ¿me entiendes? No, le dije, no entiendo. A todos nos han robado algo y todos estamos robando, siguió, ¿me entiendes? ¡Que no, que no te entiendo! Pues allá tú, me dijo cortante. Y sé que me parezco a ella porque soy igual: allá yo con mi verdad".

El abuso del trabajo ilegal es otro de los temas que aborda, cómo los inmigrantes "sin papeles" que trabajan como *riders* o como limpiadoras por una miseria ponen en riesgo su salud por ir con la bicicleta entre el tráfico o por los productos químicos que utilizan en su trabajo. Explica cómo las limpiadoras "las primas" intentaron organizarse, haciendo un guiño al colectivo de "las kellys" (de "las que limpian"), que logró cierta relevancia y visibilidad en España pero que lleva más de un año inactivo.

El título de la novela no se explica hasta el final del libro, cuando la narradora confiesa que se metía las cenizas de su hermano incinerado en la boca porque ese gesto le daba paz. El sabor de la ceniza de

lo que fue su hermano en el paladar le proporciona cierto solaz. El título posee cierto lirismo, en el que lo macabro cobra sentido y resulta hermoso. *Ceniza en la boca* sigue una trayectoria vital, la de la narradora, pero funciona como una novela coral, porque es de alguna forma el relato de todos los personajes que la pueblan. La narradora sirve como hilo conductor de todas las historias de la gente que la rodea: su hermano Diego, sí, pero también su madre, sus abuelos, sus tíos y tías, la señora Laura a la que cuidó durante ocho meses y que a su vez fue víctima de una nieta ambiciosa y sin escrúpulos, las *primas* que es como se autodenominan en la novela las mujeres latinas que trabajan como empleadas de limpieza, porque sin papeles, sin tener la documentación en regla, solo las contratan "porque es prima tuya y me la recomiendas tú". Son historias que se entrecruzan con maestría, pero a Navarro le falta profundizar más en cada una de ellas, pues solo se esbozan cuatro detalles de las vidas de estos personajes tan fuertes y que aportarían riqueza y fuerza a la novela.

La trama no sigue una línea cronológica, sino que salta hacia adelante y hacia atrás en el tiempo, formando ese círculo perfecto que empieza y acaba con la misma frase. Una novela redonda a la que solo encuentro un defecto: su brevedad. Un relato de 192 páginas que te sabe a poco, se queda corto. Te quedas con ganas de saber más de cada uno de los personajes. Entre todos, la novela habría tenido más profundidad, aún más fuerza, a pesar de que ninguno es realmente el protagonista, ni siquiera la narradora. Y es que los auténticos protagonistas de esta historia son el abuso hacia las mujeres, la discriminación y la violencia.

Ellas cuentan la guerra. Las poetas españolas y la Guerra Civil. (Antología 1936-2013)

Edición de Reyes Vila-Belda
Renacimiento
Sevilla, 2021, 316 pp.

Pablo Muñoz Covarrubias

Fue la Guerra Civil española un hecho extraordinario por diversas razones. Entre ellas, como recientemente lo ha recordado Fernando Serrano Migallón, por el desplazamiento entero del Estado Español, tras la derrota de 1939, fuera de la península. Una de las ideas más repetidas por los historiadores, mas no por ello menos atendible, consiste en ver España como el escenario que preparó las actividades de la Segunda Guerra Mundial, el sitio donde ya se comienza a disputar el futuro de la humanidad entera desde el verano de 1936. Entre los hechos también singulares hallamos la nutrida participación de las mujeres no solamente en las actividades de la retaguardia, sino también en los más peligrosos espacios del combate. Allí están para el registro histórico las fotografías de las milicianas con sus sonrisas y con el desconocimiento de lo que la guerra y la posguerra les reservaba si lograban sobrevivir. La filósofa María Zambrano dio cuenta de la palpable novedad: "produce una gran extrañeza este florecimiento espléndido de la actividad femenina, esta aparición de rostro y figuras de mujeres que, sin dejar de serlo y aún siéndolo más que nunca, están hace cinco meses en pie de guerra". Con el paso de los meses, se acotó la presencia femenina en los campos de batalla, sobre todo debido al reordenamiento del ejército republicano cuando resultó claro que imposiblemente iban a ganar la guerra sin una coordinación y sin una fuerte jerarquización en las tareas militares. Debe recordarse que gracias a las transformaciones lentas pero imparables dentro de la sociedad española –la presencia femenina en las universidades, la concesión del voto en 1931, la aparición de sociedades de mujeres como el Lyceum Club Femenino en la ciudad de Madrid, las ideas frescas del feminismo–, la mujer empezó a ocupar posiciones en ámbitos hasta entonces exclusiva y tradicionalmente reservados para los varones. Recuérdese que fue Federica Montseny la primera ministra en España durante el muy breve gobierno de Largo Caballero. Por supuesto, otros nombres más podrían agregarse en el recuento.

En esta ocasión deseo comentar una reciente obra que recobra las voces de las poetas cuyas vidas se vieron marcadas por este mismo proceso histórico y que ofrece un testimonio de lo que pudo convertirse en una verdadera revolución cultural de haber existido otra situación en aquel país europeo. Allí hay pues otro espacio donde se observa también un cambio fuerte dentro de la sociedad española: la integración cada vez más frecuente y con mayor reconocimiento de las mujeres en las tareas artísticas. Adelanto el hecho de que tal y como se registra en las notas de presentación de la antología aquí reseñada, las poetas no solo se preocuparon por la escritura de sus mejores poemas, sino por participar muchas veces de forma activa en los campos políticos y desde luego culturales, de tal modo que lograron conjugar su compromiso con el pueblo con la necesidad de encontrar en la literatura, y sobre todo y centralmente en la poesía, un sólido camino creador para comunicar sus esperanzas y sus desasosiegos. La antología preparada por Reyes Vila-Belda permite a los lectores empezar a conocer ese mundo a veces olvidado por la atención puesta mayormente en los escritores varones del periodo. La crítica especializada en el estudio de la literatura de la Guerra Civil no debería soslayar las composiciones firmadas por las mujeres de la época. Por ello se agradece la llamada de atención que estimula el libro aquí comentado.

Como debe ocurrir con toda antología, es una invitación para realizar después la lectura complementaria de las autoras que el lector irá descubriendo si es que se tiene en realidad la capacidad de consultar los libros, las revistas, las publicaciones de la época. Al revisar algunas de las ediciones de los años treinta, por ejemplo, el *Romancero de la Guerra Civil*, libro de 1936 y preparado por el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, no hallamos en sus páginas ningún poema firmado por una mujer; otro ejemplo de esta misma ausencia es la muy famosa antología *Poetas de la España Leal*, la cual fue repartida durante las jornadas del II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura. Esto para nada quiere decir que las autoras hayan dejado de escribir extraordinarias composiciones como es el caso de "Alarma" de Rosa Chacel, romance donde la rima asonante nos permite escuchar hasta el día de hoy el sonido de las nerviosas alarmas antiaéreas: "Por te-

jas y chimeneas, / entre veleras y ag*u*j*a*s, / por aceras y calzadas, / por callejuelas obsc*u*r*a*s, / corre la Alarma de noche, / corre en un grito, desn*u*d*a*. / Ojos de fuego y melena, / al viento entregada, a*ú*ll*a*".

En la introducción de *Ellas cuentan la guerra*, la antologadora nos advierte que "a diferencia de la poesía de guerra escrita por los hombres, estos poemas no fueron escritos como armas para el combate, arengas a la lucha, cantos de valentía de los soldados o elogios a los héroes, salvo excepciones. Las poetas escribieron sobre el conflicto desde una perspectiva femenina y una visión ginocéntrica, para mostrar la manera en que ellas experimentaron la guerra". Es verdad que al recorrer los poemas del volumen se perciben los rumbos distintos que escogieron estas poetas: las manifestaciones del dolor, de la pérdida, de la resignación, del consuelo imposible; pero difícilmente deberían de obviarse los puntos de contacto con los escritores varones, quienes en específicos momentos supieron ir más allá de la poesía como arma de combate, tal y como la definió Miguel Hernández en los días de pelea más intensa y dura. Inolvidables son, por ejemplo, estos versos del poeta de Orihuela: "Porque soy como el árbol talado, que retoño: / porque aún tengo la vida".

Al pensar en las mujeres dentro del ambiente de la poesía de la Guerra Civil, puede ahondarse en dos asuntos distintos: las representaciones de los personajes femeninos y la escritura de textos poéticos firmados por ellas. En el primer caso, vienen a la mente las figuras casi míticas de Aída Lafuente, Lina Odena, Dolores Ibárruri, la capitana Francisco Solano, Rosario, la Dinamitera, etc. Son figuras que tienen un sustento histórico y que gracias a la escritura de los poemas se convierten en inolvidables ejemplos de la combatividad popular, en mitos por la forma en que se entremezcla lo verdadero con lo falso al plasmarlas en el espacio de los versos. Poco importa si los hechos referidos, y las caracterizaciones que se hacen de ellas, son o no reales. Son buenos ejemplos de las *mozas viriles*, al decir de Rafael Alberti. La otra dimensión –la que en esta ocasión importa– es la que ampliamente queda representada en el volumen que aquí reseño: *Ellas cuentan la guerra. Las poetas españolas y la guerra civil (Antología 1936-2013)*, obra preparada por Reyes Vila-Belda y que nos obliga a volver a pensar en la escritura de los textos poéticos no solamente durante el periodo de la Guerra Civil, sino también a lo largo del siglo pasado en España y fuera de ella como efecto del exilio. Esencial es señalar que la antologadora decidió organizar los textos poéticos tomando en cuenta un dato en verdad circunstancial: la permanencia o la salida de las poetas de la península. Como es bien sabido, aun antes de la victoria franquista empezó un periodo de enormes incertidumbres para los derrotados y, en general, para los simpatizantes del proyecto republicano o de la revolución libertaria. El exilio se convirtió, en muchos de los casos, en la respuesta ante la posibilidad de encarar un juicio injusto, una condena de muerte o bien ser duramente represaliado. Decía entonces que la antologadora toma en consideración la ubicación de las poetas –aquellas que vivirán fuera de España y aquellas que han de hacerlo en España–; de esta manera Vila-Belda opta por un criterio extraliterario el cual condiciona lo que se escribe, se piensa y tarde o temprano se publica. Ahora bien, el título de la obra no se ajusta, según lo sospecho, con lo que el libro en realidad entrega al lector, pues su riqueza es todavía más considerable: están allí las composiciones que ellas escriben como consecuencia inmediata del proceso histórico, pero también las que redactan como efecto del desenlace final de la Guerra Civil y de los años vividos durante el régimen franquista. La justificación es muy clara: "Unas tardaron en escribir o en dar a conocer sus colecciones; otras, las escribieron, pero las publicaron fuera del país. De ahí que en esta antología se incluyan poemas publicados muchos años e incluso décadas después del fin de la guerra".

De tal modo que no se trata de una obra en que exclusivamente encontremos los poemas publicados durante la segunda mitad de los años treinta, sino también en un periodo más largo, incluso llegando hasta el año 2013, dato que se inscribe, eso sí, en el subtítulo de la antología. En todo trabajo antológico, se busca establecer un *corpus* representativo de una época, de un estilo, de la literatura de un país o de una región específica; en esta ocasión el criterio que se adopta tiene que ver, como lo decíamos antes, con una cuestión de género –son poemas firmados por mujeres– y que en el mayor número de los casos jamás se habrían compuesto sin los acontecimientos políticos y militares de los años treinta. Sin embargo en algunas de las selecciones este criterio no se obedece; me refiero a la obra de poetas que, según supongo, imposiblemente podían ser olvidadas en este contexto por la gran importancia de su obra. Es el caso de Concha Méndez solo en apariencia. En la selección que nos presenta la antologadora se detecta, claro está, la enorme sensibilidad poética de la autora de *Vida a vida*, pero no así su certero compromiso político. Quizá debieron agregarse los poemas que publicó en *Hora de España*, en particular aquel que lleva por título el de "España" y que se publicó en noviembre de 1937. No son dichos poemas los mejores de su producción, pero en una antología con estas características quizás deberían incorporarse más allá de los criterios estéticos.

Son pues muchos los hallazgos que esta antología depara al lector: el descubrimiento de autoras y de poemas, de vidas que se vieron afectadas notablemente por los hechos crueles de la historia. Es grato encontrar, por ejemplo, en primer lugar un notable poema ("Romance de noche triste") proveniente del *Romancero general de la guerra de España*, obra que fue preparada por el profesor Rodríguez Moñino y por el poeta Emilio Prados (el nombre de Prados no aparece consignado en *Ellas cuentan la guerra* en la correspondiente nota introductoria al romance). Pues bien, la posibilidad de rescatar este poema anónimo emociona por la eficiencia de los versos; transcribo ahora aquellos con que comienza: "Madrileña noche triste / con clara luna de invierno. / A pesar de tus estrellas / y tus alegres luceros, / bajo el manto de tus sombras / se cierne solo el silencio. / Vigila el buen miliciano / y a todo ruido está atento. / En el pueblo, en los hogares / descansan niños y viejos".

Otro aspecto más que debe consignarse en este breve comentario de la obra reseñada: la interesante presencia de poemas firmados no solo por las poetas que simpatizaron con la República, sino también con la insurrección. Vila-Belda congrega composiciones de los dos grupos en conflicto, lo cual se agradece pues están en su antología, por ejemplo, los textos de *Holocausto* de Pilar de Valderrama, la famosa Guiomar de Antonio Machado y simpatizante de la monarquía. Una particularidad más que se aprecia es la incorporación de una buena poeta hispanomexicana como lo fue Nuria Parés (a veces los autores de la segunda generación del exilio han quedado en una posición más bien marginal), pero se extraña la presencia de Francisca Perujo y de Angelina Muñiz-Huberman. En fin, son muchos los descubrimientos que la antología favorece y bien se sabe que las nóminas siempre pueden discutirse. Lo importante es el agrado general que despierta *Ellas cuentan la guerra*, y la huella que deja para volver a pensar en los conjuntos de textos y autores que deberíamos atender al dedicarnos al estudio de la poesía de la Guerra Civil.

Antología áurea. Poesía de los Siglos de Oro

Edición de Pablo Sol Mora
Universidad Veracruzana
Xalapa, 2022, 183 pp.

Ángel Arturo Gutiérrez

Hablar de los Siglos de Oro es hacer referencia al periodo de máximo esplendor de la literatura en lengua castellana. Coincidiendo con el Renacimiento primero y el Barroco después, este periodo florece en el siglo XVI español como una suerte de milagro sostenido y se extiende a buena parte del XVII, sentando así las bases estéticas de nuestra tradición literaria. Cabe hablar, en sentido particular, de un Renacimiento español que supone no solo un nuevo pensamiento, sino también nuevas formas y realizaciones en lo artístico. No se equivoca Pablo Sol Mora cuando afirma que este periodo fijó los criterios de excelencia poética en español ni exagera al decir que la mejor poesía compuesta en nuestro idioma es precisamente la aurisecular. De ello da clara cuenta esta *Antología áurea* que ha publicado este año la Universidad Veracruzana, dentro de la colección Biblioteca del Universitario.

El pináculo de la expresión poética en castellano: para prueba basta un botón, pero también una lectura humilde y atenta. Con la selección y edición de textos a su cargo, basándose en ediciones *princeps* y manuscritos originales, Sol Mora nos presenta, con la ortografía modernizada y generosas anotaciones, una compilación no exhaustiva, pero sí muy representativa de las piezas más emblemáticas de la lírica áurea. Podemos encontrar desde un fragmento de la "Égloga I" de Garcilaso hasta el mítico inicio de las *Soledades* de Góngora, pasando por el famoso madrigal de Gutierre de Cetina, "Ojos claros, serenos", y la "Oda a la vida retirada" de Fray Luis de León. Si bien el criterio de selección adoptado deja fuera ciertas manifestaciones específicas, como la poesía cómica o la épica, sirve perfectamente como puerta introductoria a obras cumbres de las letras hispánicas como el *Polifemo* y las *Soledades* de Góngora, o el *Primero sueño* de Sor Juana.

Las notas de esta edición son, sobre todo, aclaraciones léxicas, de modo que ciertas palabras opacas o en abierto desuso puedan aclarar su significado frente al lector no familiarizado con la lengua y los referentes auriseculares. Cabe destacar, en este sentido, la intención didáctica de la *Antología*. Si se quiere entender cabalmente la literatura de estos siglos, es necesario conocer, aunque sea de forma somera, su contexto. Es por ello que, al tener como horizonte de recepción un público más bien joven, lectores legos o que recién se introducen en el tema, resulta de suma importancia el apretado pero ilustrativo prólogo que precede la selección, texto donde el compilador da cuenta del contexto político, militar y cultural de la España de aquellos siglos.

A grandes rasgos, la peculiaridad del llamado Renacimiento español es una suerte de fusión de la tradición medieval previa con las nuevas aportaciones europeas, básicamente importadas de Italia. Esto derivó, finalmente, en un discurso que, sin dejar de lado la herencia clásica ni el cristianismo, propició una particular visión de la realidad, en general, y del arte, en particular. Dicho sea de paso, en España la vuelta a los clásicos grecolatinos que supuso el Renacimiento implicó necesariamente un tránsito por el folklor de lo local. De esto también dan cuenta los tragediógrafos de finales del XVI. En cuestiones de preceptiva poética, Italia se adelanta a España. Los comentaristas italianos de Aristóteles como Castelvetro, Robortello o Escalígero preceden a los españoles. Es hasta el año 1596 que se publica en Madrid la llamada *Filosofía antigua poética* del famoso humanista Alonso López Pinciano, amplia poética que, junto con la de Carvallo, *El Cisne de Apolo* (1602), sería la contribución teórica más importante de origen español. La obra tiene gran impacto y aparentemente la mayoría de los grandes escritores de la época, incluido Cervantes, habrían tomado algo de lo que allí se postulaba. El Pinciano, en términos generales, intenta una síntesis entre Platón y Aristóteles, cita a sus precedentes, el propio Aristóteles y sus comentadores latinos, es negativo con Horacio y remite al lector al César Escalígero.

Comúnmente al Humanismo se le ha considerado como tradición histórica y apoyo intelectual del Renacimiento, y se comprende, a grandes rasgos, como el rescate de la antigüedad clásica. Pese a no ser exclusivo del Renacimiento, se suele reservar el término humanista para los "restauradores" de los *studia humanitatis*, nombre que designa el conjunto de gramática, retórica, poética e historiografía. Así pues, la influencia de Petrarca y de los *studia humanitatis* fue decisiva en la consolidación de la lírica española del siglo XVI, incluso la poesía de cancionero pudo renovarse gracias a esta penetración del humanismo con un mejor conocimiento de la antigüedad clásica, así como la de la Italia renacentista. Así pues, este humanismo que llega a España, Renacimiento que Garcilaso "inventa" o "importa", posee una base estética que involucra tres grandes directrices: el neoplatonismo, la tradición clásica y el petrarquismo. Los poemas incluidos en la *Antología áurea* responden en gran medida a este paradigma, especialmente a la adopción de formas italianizantes. Con Boscán y con Garcilaso, la poesía en español asimilaría las combinaciones métricas más relevantes del endecasílabo italiano, es decir, el soneto, el terceto encadenado, la octava real y, como caso particular, la estrofa llamada lira.

Cabe destacar que esta aludida lírica de raigambre petrarquista no solo se contenta con las formas, sino que destaca, temáticamente, tanto la naturaleza como la belleza femenina, encontrando en el ideal idílico pastoril un particular motivo de exaltación (con ecos de Sannazaro) en tanto que apelaba al goce de lo natural y de lo humano. Por otra parte, también respondía al paganismo y a claves mitológicas en general. Clara muestra de ello es la "Oda a la flor de Gnido", bella lira incluida en la presente *Antología* que Garcilaso dedicó a la dama napolitana Violante Sanseverino. En casos como este son de agradecer las notas filológicas que esclarecen los referentes históricos y mitológicos, y enriquecen la comprensión total del poema. Los versos de Garcilaso cristalizarían a la postre en la edición que en 1574 y luego 1577 hiciera el *Brocense,* donde se le comenta como un clásico. Y, en efecto, Garcilaso es nuestro primer clásico en lengua castellana. Más tarde, Fernando de Herrera, excelente poeta sevillano también incluido en la *Antología*, publicaría las *Obras de Garcilaso con anotaciones*. El mismo Herrera, nos recuerda Pablo Sol Mora, ambicionaba ser una especie de Petrarca español.

Si bien la poesía de Garcilaso y Boscán careció de temática y espíritu religioso, con fray Luis de León y san Juan de la Cruz este aspecto se vuelve determinante. En suma, estos dos grandes líricos son artífices del periodo de la literatura espiritual española. De ellos, fray Luis es el intelectual de vocación religiosa, el poeta cristiano que vive como sabio. Se le considera como la "síntesis cristiana del Renacimiento" y su afán estilístico estaba orientado a dignificar y enriquecer el lenguaje poético. Traducía a Píndaro, Catulo, Virgilio y Horacio. Menéndez y Pelayo lo calificó de "príncipe de los poetas líricos".

San Juan de la Cruz (Juan de Yepes) es quizá el mayor representante de la mística española. Recibió una formación literaria y filosófica con los jesuitas, pero

no entró en la Compañía y su humildad lo hizo decantarse por los carmelitas. Su obra poética conservada es breve: comprende apenas poco más de la veintena de composiciones. A pesar de esto, es considerado como una de las cimas de la poesía española. El lenguaje poético de sus versos entronca con distintas tradiciones como la poesía popular, el cancionero y las fuentes bíblicas, pero, sobre todo, la poesía italianizante. En 1577 fue encarcelado y ahí, en prisión, compone de memoria el famoso "Cántico espiritual", poema que, junto con "Llama de amor viva" y la "Noche oscura del alma" constituyen una peculiar mística "de gozo" y de lo más representativo de la poesía áurea. También se hallan incluidos en esta *Antología*.

Por su parte, Fernando Herrera vive consagrado a su obra como una finalidad de vida. Su actitud, dice el historiador literario Emilio Orozco Díaz, "fue la de sabio intelectual, agudo y razonador crítico y ultraconsciente creador de poesía". El poeta acostumbraba anotar expresiones que en su pensar o leer se le ocurrían y, además, se planteó una reforma ortográfica. "Así, la estructura del poema, de la estrofa o de la frase, obedecen a esquemas previos encaminados a producir con las palabras y sobre todo con la *composición* el placer o sorpresa intelectual por lo nuevo y bello de su arte", agrega Orozco en *Grandes poetas renacentistas*. En lo que respecta a la *Antología áurea* que aquí se reseña, pueden hallarse tres bellos sonetos del sevillano. Cabe notar en uno de ellos el diálogo que entabla con los referentes celestes, como el *rojo sol* "que con hacha luminosa" colorea "el purpúreo y alto cielo", o bien esa *luna, honor de la noche*.

Uno de los aspectos que se agradecen de esta *Antología áurea* es la presentación ordenada del contenido; esta implica, por supuesto, una breve semblanza de cada poeta tras la cual se ofrecen sus versos más representativos. Dicho procedimiento propicia una lectura de los poemas bajo la luz del contexto particular de cada autor. Entre otros de los poetas destacados que se contemplan en esta antología aparecen Francisco de Aldana y Francisco de Terrazas. De este último, en especial, cabe mencionar, aunque por criterios de selección no figure en el presente volumen, el inconcluso poema épico *Nuevo mundo y conquista*. Hijo de quien fuera mayordomo de Cortés y alcalde de la Ciudad de México, Terrazas fue criado en el ambiente privilegiado de los primeros conquistadores y es considerado el primer poeta de la Nueva España. Cabe recalcar, como lo señala la breve remembranza biográfica, que algunos de sus poemas fueron recopilados en la famosa antología novohispana *Flores de varia poesía*. En todo caso, los sonetos que de él aparecen en la *Antología áurea* son más bien filiales a la tradición petrarquista, siempre que ensalzan el ideal de belleza femenina imperante en esa época, mediante "una descripción tópica" de cabellos rubios rizados, blanco cutis, labios rojos y dientes blancos: "Dejad las hebras de oro ensortijado / que el ánima me tienen enlazada...".

Dentro de ese mismo afán estético pueden leerse también aquellos incomparables versos de Góngora: "Mientras por competir con tu cabello / oro bruñido al sol relumbra en vano; / mientras con menosprecio, en medio el llano, / mira tu blanca frente el lilio bello", etc. Este es el soneto que encabeza su repertorio en la presente antología. Independientemente de sus sonetos, tras la aparición de obras del calibre del *Polifemo* y las *Soledades* –señala con acierto Pablo Sol Mora– "la poesía en lengua española cambia para siempre". Teniendo como principales modelos a Virgilio y Teócrito, Góngora aspira a una perfección culta. De acuerdo con Andrée Collard, "el adjetivo *culto* adquiere el sentido de 'erudito' con Góngora". Con él se genera una nueva poética que bien puede calificarse de sabia y difícil. En consecuencia, surge en su contra una fuerte reacción anti-erudita. "El sustantivo *culteranismo* –dice Collard– denota la palabra, el giro o el tema extranjerizante (en oposición a *hispanismo*), con intención a veces peyorativa". En tal sentido, términos como *gongorizar* o *gongorismo* aludirán, inequívocamente, a una nueva sensibilidad poética que, no obstante, fue muy denostada en su tiempo. Si bien los siglos XVIII y aún el XIX condenaron la poesía del cordobés, el siglo XX, como comenta Sol Mora, se encargó de rehabilitarlo y devolver su obra a su lugar dentro del canon poético hispánico. Bastan los fragmentos del *Polifemo* y las *Soledades* que se incluyen en la antología para iniciar al lector cuidadoso e interesado dentro de la peculiar y compleja estética gongorina que, dicho sea de paso, no deja de apelar a la mitología como convención poética. Así lo muestra el comienzo de la *Soledad primera:* "Era del año la estación florida/ en que el mentido robador de Europa/ (media luna las armas de su frente/ y el sol todos los rayos de su pelo),/ luciente honor del cielo,/ en campos de zafiro pace estrellas". Por lo demás, hay quienes, como Maurice Molho, dicen que conviene leer las *Soledades* como un intento de reconstruir el lenguaje.

Nombres como Quevedo, Lope de Vega o la misma Sor Juana no requieren mayor presentación. Su fama habla por sí sola. Lope, principalmente, fue un poeta que desde su tiempo tuvo el favor del público. Pese a verse involucrado en varios escándalos, el "Fénix de los ingenios" se convertiría en el dramaturgo más exitoso de su tiempo y pasaría a la historia como el autor más prolífico. Por ello el propio Cervantes lo llamó "Monstruo de la Naturaleza". Se dice que Lope legó más de trescientas comedias, doce libros en prosa y verso y cualquier cantidad de papeles sueltos. En lo que a esta antología respecta, cabe señalar uno de esos tres mil sonetos que se le atribuyen, a mi gusto quizá el soneto más perfectamente bello de la poesía en español: "Desmayarse, atreverse, estar furioso...". Quien lo ha leído, lo sabe.

Finalmente, dentro de esta prestigiosa nómina, cabe destacar a una de las estrellas más brillantes, la Décima Musa. Junto con Luis de Sandoval y Zapata, sor Juana Inés de la Cruz representa la culminación de los Siglos de Oro, pero ya en el virreinato de la Nueva España. Ambos son propiamente poetas novohispanos, pero no por ello ajenos a la tradición que los precede desde la península. Sor Juana era lectora de Góngora. El *Primero sueño*, de hecho, fue compuesto a imitación de las *Soledades*. La relevancia de este poema de largo aliento es invaluable. Son muy pocas las obras que a lo largo de los siglos han suscitado tal asombro y extrañeza como el *Sueño* de Sor Juana, tanto por su contexto como por su contenido y carácter intelectual; añadiendo además lo expresado por la propia monja en la famosa *Respuesta a Sor Filotea*: "yo nunca he escrito cosa alguna por mi voluntad, sino por ruegos y preceptos ajenos, de tal manera que no me acuerdo de haber escrito por mi gusto sino un papelillo que llaman el *Sueño*". El *Primero sueño*, como lo conocemos actualmente, representa quizá, como lo indicaba el propio Octavio Paz, "el poema más personal de sor Juana" que, tocando variados matices y tradiciones a la vez, finalmente se erige como obra cumbre de la poetisa y se inscribe, al menos filosóficamente, en la tradición pitagórica y neoplatónica que considera al alma como una prisionera del cuerpo, o sea, una "realidad diferente del cuerpo y separable de éste". Aunque cabe señalar que, para otros críticos literarios, la escolástica es una raíz más útil para explicar el poema. En cualquier caso, la grandeza del *Primero sueño* no podía faltar en la *Antología áurea*. Su relevancia y riqueza descansan en gran medida sobre los tópicos ahí comprendidos, que van desde lo literario y mitológico hasta lo religioso, histórico y científico. Es sin duda, una obra *sui generis* de la literatura en español cuya complejidad, sin embargo, provoca que no siempre sea lo suficientemente frecuentada, razón suficiente para que sea considerada en esta selección.

El hecho de que a menudo los más jóvenes de nuestros estudiantes encuentren ajena o distante la literatura de los Siglos de Oro no se debe tanto a la supuesta lejanía temporal de los referentes, ni a las palabras aparentemente opacas o en desuso. Creo que más bien se debe a que no hay el suficiente número de publicaciones que la pongan al alcance del lector principiante en formatos que, a su vez, sean lo suficientemente asequibles o amables como para desacralizar la solemnidad que a menudo se asocia con esta literatura. Todo pasado vuelve para enriquecer el futuro y este es el propósito de la *Antología áurea*.

Vortex

Gaspar Noé
Francia, 2021.

Isabel Sánchez

Gaspar Noé no empieza por el principio. Lo primero a lo que se enfrenta el espectador es a los créditos finales de la película que van pasando con calma. A continuación, a una dedicatoria contundente: "para aquellos cuyo cerebro se pudrirá antes que su corazón". Así va tomando forma lo que estamos a punto de ver. Sin embargo, *Vortex* comienza de la manera más bella que uno pueda imaginar. Nos asomamos a una terraza llena de flores en lo alto de un edificio. Hay una mesa y dos sillas. Dos ancianos se comunican a través de unas ventanas y quedan en la terraza para tomar un aperitivo. Brindan con unas copas de vino. Sonríen. Solo pronuncian unas palabras: "la vida es un sueño, ¿verdad?". "Un sueño dentro de un sueño".

La cámara hace un barrido elegante y se para en un muro. Y aparecen los nombres de los tres actores principales y del director de la película, con la peculiaridad de que de cada uno de ellos se especifica su fecha de nacimiento. Dos leyendas del cine (Françoise Lebrun, 1944; Dario Argento, 1940), un joven actor (Alex Lutz, 1978) y el director (Gaspar Noé, 1963), uno de los cineastas más controvertidos del cine francés. Solo con ese recurso sobrio y elegante nos habla de lo efímero de la vida, todos ellos esperan un final. Se escucha una canción, «Mon amie la rose», y el rostro de una joven Françoise Hardy interpretándola. La canción habla sobre lo fugaz y la muerte.

Entonces de nuevo nos encontramos con el matrimonio anciano, pero esta vez acostados en una cama. Amanece. Ella abre los ojos, y percibimos una mirada perdida. Él sigue durmiendo, respirando fuerte. Vulnerables los dos. En la pantalla se va marcando una línea negra, que se desliza como una gota de sangre, hasta que queda partida en dos. Gaspar Noé cuenta toda la historia con el recurso de la pantalla partida, y este recurso formal cobra todo su sentido. Los dos ancianos comparten soledades en la casa en la que han vivido siempre. Los dos están solos en los últimos días de su vida, los dos se enfrentan a sus miedos. Y su hijo hace lo que buenamente puede.

Vortex es una pesadilla, casi una película de terror ante el temor de lo que supone el deterioro en la vejez, pero también es una historia conmovedora y hermosa de una pequeña familia que afronta el final. Hay un momento en que los tres están reunidos intentando buscar la mejor salida a la situación. Padre e hijo no excluyen a la madre a pesar de su demencia. Y entonces ella solo suelta dos frases y ambas demoledoras, pero certeras. Sabe de lo que están hablando y, en esos destellos de lucidez, es contundente: "quiero que os deshagáis de mí" y "vamos a fingir que todo es normal".

Gaspar Noé siente una total ternura hacia cada uno de sus personajes. De tal manera, que los encuentros entre los tres y el pequeño nieto derrochan emoción en cada fotograma. La casa es una protagonista más y encierra su historia, entre libros, pastillas y fotografías. Ella ha sido psiquiatra, él todavía escribe ensayos cinematográficos. Ella ahora tiene demencia senil, él está delicado del corazón. El hijo siempre fue fuente de preocupación para ambos, pues cayó en el mundo de las drogas. Pero siempre estuvieron ahí. Ahora el hijo trata de llevar las riendas de su vida. De enderezarse. Y en las visitas que hace a sus padres, ahora desvalidos, es la voz responsable y equilibrada. Lo hace lo mejor posible, con un cariño desmedido. Es difícil describir lo que un espectador puede sentir en esas conversaciones entre los tres. Uno conecta con estas tres soledades que no obstante son familia, se quieren y se cuidan. Como pueden. Aunque a veces, como dice el hijo, sean torpes.

La cámara recorre una casa con vida propia. Un laberinto para la madre, donde se siente perdida. Un refugio para el padre, entre sus libros, sus carteles de cine y sus películas. Un hogar para el hijo, un hogar que se está desmoronando. Un lugar de juego y extrañeza para el pequeño nieto. El padre lo deja claro cuando el hijo trata de convencerlo de que lo mejor para ambos es que vayan a una residencia que les ha buscado: "no quiero dejar esta casa. Hemos vivido aquí toda la vida. Contiene nuestro pasado, nuestras cosas, todos los recuerdos de nuestra vida. La mía y la suya. Nuestros trabajos, nuestros libros. Todas estas cosas son parte de nuestra vida. No podemos dejar esta casa". Pero todo es pasajero hasta la casa, el hogar.

Así el nieto cuando ve que meten la urna de las cenizas de la abuela en un nicho dice: "¿Los abuelos tienen una nueva casa?". Y su padre le contesta: "no. Eso no es una casa. Las casas son para los vivos". ¿Cuáles pueden ser las imágenes más demoledoras para un final? Una serie de fotografías que muestren una casa llena de vida y personalidad, la casa de los padres, pero ya sin ninguno de los dos... y el proceso de vaciar ese piso. Ese hogar ya no es de los ancianos ni del hijo. Es una casa vacía, que probablemente será otro lugar seguro para unos inquilinos que dejarán otra vida entre sus paredes.

Vortex es un punto de inflexión en la carrera de Gaspar Noé, como director y guionista. Siempre ha sido un virtuoso en la forma de contar sus historias y su filmografía nunca ha dejado indiferente ni ha estado libre de polémica: sus personajes danzan entre la violencia, el sexo, las drogas, las pasiones, o los comportamientos más extremos. De hecho, sus dos últimas películas *Clímax* y *Lux Æterna* han seguido innovando en su manera de narrar el camino hacia el caos más absoluto bien en una sala de baile o en un set cinematográfico.

Pero, de pronto, Noé ha decidido construir una película que no deja de ser un canto a la vida, a pesar de narrar los últimos días. Es su película más tranquila y pausada, con momentos de una delicadeza extraña que contrastan con otros que bordean la pesadilla de la que uno quiere despertar. En alguna de las entrevistas que ha concedido ha explicado que todo tiene sentido: la película ha partido de los recuerdos que atesoraba de la convivencia con su madre, aquejada por la demencia senil, antes de que muriese en 2012; de verse él mismo frente a la muerte tras sufrir un derrame cerebral a finales de 2019 y también de la experiencia de haber vivido en un mundo asolado por el covid 19. De todo este bagaje ha nacido *Vortex*, su película más serena. Dura, pero con un amor inusitado por los seres humanos, tan imperfectos, tan finitos.

Una familia con sus virtudes, miserias y secretos. Un hijo, marcado por la drogodependencia. Un padre, apasionado por el cine, que ha mantenido también durante veinte años una historia con otra mujer. Una madre, psiquiatra, que tal vez siempre creyó demasiado en el poder de las pastillas. Las pastillas es otra de las presencias en *Vortex*. No hay secuencia sin su pastilla, prospecto, receta, caja... Las pastillas nos hacen vivir ratos de terror justificado, como cuando vemos a la protagonista mezclar, con la mirada perdida, varias en un vaso y no sabemos qué va a hacer con ese cóctel. O asistimos a una conversación entre un padre y un hijo, y el anciano le explica que lleva una vida entre pastillas y lo mira con dulzura para añadir: "realmente somos casi esclavos de las pastillas". Y los dos se entienden bien.

A la vez *Vortex* es todo un homenaje de Gaspar Noé a su manera de amar y entender el cine. Es un cinéfilo empedernido y el séptimo arte está muy presente en esta película que canta la vida, aunque refleje la muerte. Por una parte, sus actores principales son dos leyendas: Françoise Lebrun fue la protagonista de un hito del cine francés, *La mamá y la puta* de Jean Eustache, y Dario Argento es el maestro del *giallo* italiano. Y por otro, el personaje de Argento es un ensayista cinematográfico que en esos últimos días se sigue aferrando al cine. En varios momentos se le ve ilusionado con ese libro que va a escribir sobre el cine y los sueños titulado *Psique*. En una secuencia se le ve hablando por teléfono con un amigo y le

dice: "El cine es eso, un gran sueño. Todas las películas son sueños". Y así está rodada *Vortex* como un sueño dentro de un sueño. El sueño o la pesadilla de la muerte. Los últimos días de dos personas. El horror, el miedo y el deterioro, pero también la belleza, la ternura y el amor.

El ensayista cinematográfico se sienta frente al televisor y decide ver una escena, quizá para su libro sobre los sueños, de *Vampyr* de Carl Theodor Dreyer, donde todo se ve desde el punto de vista de un cadáver metido en un ataúd. Tanto la canción "Mon amie la rose" como esta escena de Dreyer son representaciones de la muerte y del después. Las paredes de la casa están llenas de carteles cinematográficos, y en ciertas secuencias clave, Noé utiliza míticas bandas sonoras bien de Ennio Morricone o de Georges Delerue. Incluso el recurso de la pantalla partida, tan bien usado, no deja de ser una referencia a su propio cine (*Lux Æterna*) y al de otros directores que se han servido de esta herramienta formal para contar sus historias o reflejar sus experimentos visuales: desde Abel Gance, a Andy Warhol hasta el gran Brian de Palma.

Es más, en otra de las entrevistas concedidas a los medios, Gaspar Noé es consciente de que no es el único que ha tratado el tema de la vejez, él tiene claro que la muerte no es para cobardes, aunque piensa que las consecuencias de hacernos mayores deberían reflejarse más en el cine, porque es ley de vida. Explica que una de las películas referentes para él, porque le impresionó cuando la vio, es sin duda *Amor* de Michael Haneke.

Lo cierto es que durante los últimos años son varios los largometrajes que han reflejado el deterioro de la vejez y cómo afecta también al entorno familiar, al círculo más cercano. Y se ha abordado desde la tragicomedia (*Nebraska* de Alexander Payne, *Mia Madre* de Nanni Moretti, *El hijo de la novia* de Juan José Campanella, *Harold y Maude,* de Hal Ashby), el drama (*Falling* de Viggo Mortensen, *El padre* de Florian Zeller, *El estanque dorado* de Mark Rydell), el cine de terror (*La visita* de M. Night Shyamalan, *La abuela* de Paco Plaza) o el realismo más crudo (*La muerte del Sr. Lazarescu* de Cristi Puiu). En todas estas películas se visualizan los distintos caminos que pueden darse en la vejez, haciendo llegar al público una verdad que todos pasaremos.

Pero como siempre se localizan antecedentes de un tratamiento veraz de la vejez en varias joyas del cine clásico. Y estas muestran que realmente es una valentía no perder las fuerzas. Ya desde el cine mudo y ese retrato brutal que supone *El último* de F. W. Murnau, la delicadeza de Leo McCarey en *Dejad paso al mañana,* la sensibilidad de Akira Kurosawa con los últimos momentos de un hombre gris en *Vivir*, el maravilloso canto de cisne del neorrealismo italiano de Vittorio de Sica con la historia de un abuelo sin recursos en *Umberto D* o la intensidad y la complejidad de las relaciones paterno filiales hasta el último segundo en *Nunca canté para mi padre* de Gilbert Cates. Fotogramas que dejan claro que la senda no es fácil, pero que de alguna manera hay que aprender a caminar por ella.

A veces solo queda una certeza. Y en *Vortex* la muestra Gaspar Noé. A pesar de la soledad en ese rumbo hacia la muerte, hay instantes conmovedores, bellos. Como esos padres con su hijo, alrededor de una mesa, afirmando que son una familia. Ella asustada dice a esos dos hombres que cada vez reconoce menos: "tengo miedo". Su marido le contesta que le pida lo que quiera. Y ella tan solo le pide que esté ahí. Los tres sonríen y se cogen de las manos. "Estamos aquí".

Mediterránea, A Ciambra, Para Chiara

Jonas Carpignano
Italia, 2013, 2017, 2021.

Raciel D. Martínez Gómez

Al enfoque sociológico de cineastas como Matteo Garrone en *Gomorra* (2008) y Fernando Meirelles en *Ciudad de Dios* (2002), que centran su atención en historias de individuos ordinarios atrapados en el mundo piramidal de la violencia y las drogas, debemos agregar la trilogía calabresa del director Jonas Carpignano. *Mediterránea* (2013), *A Ciambra* (2017) y *Para Chiara* (2021) igualan en crudeza de tono y deslizan condiciones desmaquilladas de representación estética y sintáctica con un estilo que recuerda al neorrealismo italiano, sobre todo al primer Pier Paolo Pasolini.

Aunque el ominoso contexto descanse en la turbia mafia de la ´Ndrangheta, Carpignano evoca más la tradición del movimiento de la posguerra del siglo pasado que al género de gangsters, cuyo esplendor fue en la llamada época dorada durante La Gran Depresión en Estados Unidos y reinventado en el *mainstream* de los setenta con Francis Ford Coppola, Martin Scorsese, Brian de Palma y Sergio Leone, entre otros. En todo caso, la sociología icónica de Carpignano suple los juegos maquiavélicos del poder (a los que obvia o permanecen en segundo plano), por un íntimo *coming-of-age* que se da el lujo de cruzarse en los tres filmes, como esa fraternidad que vimos en *Érase una vez en América* (1984) de Leone. La sinceridad neorrealista que logra el director se explica por el alto compromiso con el tema. Es un sentido de comunidad que refleja a través de sus protagonistas cándidos y vulnerables, presas de la casualidad de un tejido social rasgado, como plantea Claudio Lomnitz al referirse a la expansión de una economía del crimen frente a la complicidad neoliberal.

El director logra una cercanía muy entrañable hacia la cultura regional–local que envuelve a las tres cintas y que a lapsos es retrato de costumbres en cualesquier de las tramas a seguir. Jonas se mudó en 2010 a Gioia Tauro, municipio de Regio de Calabria, en la punta de la bota de Italia, y pasaron cinco años para su primera entrega y terminó la saga un poco más de una década después, tiempo suficiente para cincelar su postal.

La trilogía empalma con *Accattone* (1961), ópera prima de Pasolini dedicada a la condición social del proxeneta en precaria circunstancia donde descubre la ladera romana en plena reconstrucción. *Salvatore Giuliano* (1962) de Francesco Rosi también resulta de este estilo de películas que, aprovechando el nudo del bandolero siciliano, permite describir el entorno en el que se origina la leyenda. Más que examen de las relaciones de poder, en el que podemos ocupar como analogía la pirámide, oteamos una mirada compasiva de los efectos que genera la cultura del crimen organizado en personas que no necesariamente lideran los negocios ilícitos, como lo serían los migrantes africanos, los gitanos siempre en histórico nomadismo y una familia italiana que vive en el clóset de la ´Ndrangheta. Son historias que relatan bajos fondos desde su cuenca más profunda, en la base de la pirámide, acaso más insípida por su cotidianidad repleta de tiempos muertos, por eso el espectáculo del lujo express está ausente –ascenso, fulgor y caída del capo, como ocurre en *Casino* (1995) de Scorsese, *Scarface* (1983) de De Palma *o El lobo de Wall Street* (2013) también de Scorsese. Las anécdotas están ahí donde se depositan los sedimentos de las pin-

gües ganancias de las mafias en contubernio con la política que se encuentran en una capa superior.

Ni *Gomorra* ni *Ciudad de Dios* aspiran al drama shakesperiano por excelencia donde poder y moral están a debate filosófico. Ambas cintas, como las tres de Carpignano, se perciben sin los elementos de parafernalia que resaltan, como la música, la disputa interior sobre la culpa y la tensión de valores. Se trata de un callejón sin salida en donde los protagonistas no alcanzan a reparar en torno a su sino trágico, miseria absorbente que los orilla a la subsistencia, sobre todo si referimos que *Gomorra* son relatos donde se incluyen niños y adolescentes al servicio de la Camorra en la caótica Nápoles, mientras que Meirelles narra su trama en el ambiente asfixiante de las favelas de Río de Janeiro y Carpignano se ubica en un literal microcosmos en el ayuntamiento Gioia Tauro que, sin embargo, resulta neurálgico como puerto para el trasiego de droga –por su ruta y bodegas–, tránsito ilegal de personas y barcos con arsenal químico de Siria. La vorágine está dada en ejercicios que combinan una especie de registro cuasi antropológico y descarnado, en contraste con el montaje artístico del cine que representa tipos ideales al buscar la perfección de actores y al barnizar todos los detalles en diseños escenográficos, además de basarse en piezas sonoras que enaltezcan dichos conflictos.

Si el género fílmico de gangsters representó para Estados Unidos la crónica nostálgica de la América rota, lo que vemos en este género en la actualidad europea, sobre todo en Italia, podría tildarse como "esperando a los bárbaros", de acuerdo a las tesis de Guy Sorman que abordó en su ensayo de 1993 cómo la drogadicción y los inmigrantes muestran los límites de la modernidad y la incapacidad del pensamiento liberal para hallar soluciones ante la presencia súbita y masiva del otro. Cuando menos se aprecia así en los discursos de Garrone y Carpignano, donde las diásporas que se dispersan en el viejo continente, víctimas de la globalización han precipitado su éxodo forzado por guerras intestinas y desastres económicos a sociedades también sostenidas por hilos del narcotráfico y en general por el crimen organizado, cuyos tentáculos no perdonan clase ni grupos y absorben a esos eventuales trabajadores como baratísima mano de obra, tal y como lo significa el libro *Gomorra* de Roberto Saviano. Este epifenómeno de fragilidad global, oculto por las reacciones xenófobas de las poblaciones receptoras, impide la visibilización de este drama entre sistemas nacionales cerrados y sociedades abiertas multiculturales (para ello recomendamos un periplo que subraya estas tensiones raciales en París, Francia con *El odio* de Mathieu Kassovitz y *Los miserables* de Ladj Ly).

En su representación fílmica, el crimen organizado contemporáneo ha pasado de tener un estatus mitológico, fundado en la época dorada del género de gangsters en la década de los treinta y reafirmado en los 70 con *El padrino,* a un estadio mundano nutrido de nuevas y complejas realidades y además inyectado con un cierto verismo acre que quiebra fronteras entre el documental y la ficción, como ocurre en la trilogía calabresa. Disperso desde las alturas de cuello blanco –negocios privados y complicidad estatal–, hasta las calles como espacio recurrente del narcomenudeo y delitos comunes, el crimen organizado está transversalizado en la dinámica vida diaria como la humedad misma, por lo que no hay rincón social ni problemática donde se evite su pernicioso impacto. Las ciudades del pecado se han multiplicado al interior del país de la paternidad del género. El paisaje se ha transformado, mucho más que el del western, y no hay entorno donde se arraigue de forma exclusiva. Por supuesto Nueva York, Chicago y Los Ángeles, y recientes añadidas como Filadelfia, Boston y Miami, son las grandes urbes que por antonomasia recurre el género de los gangsters. Sin embargo, ya se amplió el radio de acción de la hidra del crimen organizado hacia márgenes en variados aspectos desconocidos. Se pauperiza el paisaje de fondo y, como todo asunto periférico en la era de la globalización, adquiere especial protagonismo. Nos topamos con el tercermundismo de las series del narco en México y Colombia que abonan sus cosmos locales a veces bestialistas; asimismo, es importante mencionar la filmografía de la mafia yakuza japonesa que aporta una estética con rasgos vernáculos y una vesania especial desde Akira Kurosawa con *El perro rabioso* (1949), *Flores de fuego* (1997) de Takeshi Kitano, *Ichi the killer* (2001) de Takeshi Miike hasta *Vamos a jugar al infierno* (2013) del irreverente Sion Sono.

No compartimos el juicio que califica a Carpignano de cineasta carente de estilo, o peor todavía: agregarlo a esa oleada de directores que adrede destacan dicha laguna como capricho anti sistema y que ya se ha vuelto cliché de festival. Y es que, cuando el modo desmelenado de filmar se convierte en manierismo vacuo y hasta símbolo de rechazo ideológico ante las formas depuradas de la composición fílmica, no solo empalaga la narración sino empaña el contenido. No se torna ocurrencia su cámara en el hombro, porque el resultado desprende familiaridad. Las imágenes son un registro documental y no bofetada al trípode. La puesta en escena en todo caso apuesta más por la descripción humanista de los personajes que en cumplir el código del género.

La trilogía de Carpignano abona al género de los gangsters contenido y forma novedosos y sorprendentes, si consideramos la esclerosis estética que padeció el tópico desde ese magistral fresco que significó la historia de los Corleone, filmada en tres partes por Coppola (1972, 1974 y 1999). Recordemos que entumió al género la silueta mítica de los personajes interpretados por actores como Marlon Brando, Robert de Niro, Al Pacino, Robert Duvall y James Caan, cincelados por Coppola a partir de la novela de Mario Puzo y lo que vimos posteriormente fueron derivados de ese cosmos como lo que filmaron Scorsese (*Casino*, *Los infiltrados*), Leone (*Érase una vez en América*), John Huston (*El honor de la familia Prizzi*), Michael Cimino (*Manhattan sur*) o De Palma (*Scarface*, *Los intocables*).

El embrujo totémico de *El padrino* se apoyaba además de una parafernalia contundente: a la efigie elegante de moda sobria impulsada por el vestuario basado en telas de traje marrones y negros, sombreros de fieltro, abrigos largos de lana, flores en la solapa, queriéndose adaptar al cosmopolitismo de NY, Coppola aderezó su invención con un ritmo lánguido donde los capos se mueven en cámara lenta y marcado por un vals melancólico compuesto por Nino Rota para semejar una marcha fúnebre. Incluso, quienes osaron ir a contracorriente, como los hermanos Coen (*De paseo a la muerte*, 1990), se desprenden de dicho imaginario y eso sí con astucia para el deslinde –Jim Jarmusch en este contexto realizó un filme singular (*Ghost the dog*, 1999) al igual que David Cronenberg (*Promesas del este*, 2007) y ya no digamos la serie de *Los Soprano* (1999-2007) de David Chase.

Por ello vale la pena distinguir la obra de Carpignano dentro de una fórmula dominante que ha perdurado y que sin duda se ha renovado con algunos ejemplos citados, pero sobre todo con la cinematografía europea, y más en específico la italiana, agregamos la citada *Gomorra*, que suman versiones realistas reflejo de estos tiempos de caos en medio del capitalismo más gore. La propuesta temática y tratamiento estético de *Mediterránea*, *A Ciambra* y *Para Chiara* ha gustado a tal grado que recibió premios como el de la Quincena de Realizadores del Festival de Cannes, Francia. Asimismo, Carpignano ha sido reconocido por el National Board of Review como el mejor debut, por revelación con el Gotham Independent File Award, el David di Donatello por mejor director en Italia y nada menos que Martin Scorsese fue su padrino ejecutivo en el segundo filme.

Decíamos que el sentido de comunidad Carpignano lo aprehendió trabajando con ella desde 2010. Esta inmersión le permitió congeniar con familias enteras a las que convenció de interpretarse a sí mismas. Por ello las comunidades se ven retratadas como si no existiera la cámara y, más bien, como si se ocupara la cámara espía de los neorrealistas: los Amato, familia romaní, aparece en *A Ciambra* y la familia Rotolo hace lo propio en *Para Chiara*. Se entiende que no trazó un plan previo para la realización de la trilogía, sino que el proyecto fue emergiendo conforme la noción de comunidad se hacía cada vez más profunda. En *Mediterránea* se circunscribe al viaje miserrimo de los africanos a la ciudad costera de Italia, donde el personaje principal es Koudous Seihon, de Burkina Faso, y de personaje secundario ubica a Pío, el niño

romaní. A su vez, ya para la segunda, Pío transita al papel central. Entonces, primero los africanos, posteriormente los gitanos y culmina con el punto de vista de los italianos para completar el círculo y así esquiva el sesgo que eventualmente se inclinaría por la única víctima.

Las dos primeras piezas podrían haber bastado para inmolar al migrante, que en realidad es un mártir. Pero el villano de las dos primeras cintas, el italiano racista, también es presentado como un perjudicado más de este contexto donde todos delinquen ante la desesperación, reconociendo con esta alusión que los peces gordos siempre estarán más arriba –en la cresta de la pirámide. Carpignano visibiliza un escenario contemporáneo inédito donde el crimen organizado está lejos del glamour planteado por Coppola, en una especie de reversa migrante donde América ya no resulta tierra promisoria, sino Europa se convierte en salvavidas de un fenómeno de diáspora –africanos y gitanos– todavía más agónico que el de los italianos cuando cruzaban el mar rumbo a Estados Unidos a mitad del siglo pasado. Formalmente, Carpignano ofrece una refrescante versión del neorrealismo italiano, con un método aún más acendrado en búsqueda de comunidad aparte de emplear actores no profesionales, cuyo resultado se aprecia en la naturaleza íntima de sus pasajes que a ratos dan la sensación de seguir una bitácora de observación participante que recoge hábitos culturales.

La América rota que Coppola ausculta sirvió de marco contextual para desarrollar la historia que a la postre se convirtió en paradigma del género de gangsters. No obstante cintas seminales como *La ley del hampa* (1927) de Josef Von Sternberg o *Hampa dorada* (1931) de Mervyn LeRoy, la fuerza icónica del discurso coppoliano trascendió de tal manera hasta erigirse en referencia obligada para las siguientes producciones que abordaban historias de la mafia. Von Sternberg y LeRoy iniciaron las estampas que sellan al código, acaso tendiente a reproducir una forma expresionista muy ligada a los alemanes de la década de los veinte como F. W. Murnau, Robert Wiene y Fritz Lang, sobre todo con *M, el vampiro de Dusseldorf* (1931). Alargar las sombras de los personajes y que la ciudad cobrara un importante protagonismo, permitió violar los tonos objetivos de la narración. Una suerte de revelación interna lograba una concreción estética sin precedentes. Este énfasis subjetivo permitía tanto dramatizar conflictos como, quizás lo más importante, moralizar los relatos en donde la corrupción imperaba en contraste con la ausencia de autoridad.

Pues bien, este vacío de orden y libertad sin límites continúan como caldo de cultivo de un género con manga ancha para ser espejo de la ampliación de un mal que pasó de la clandestinidad hasta convertirse en una maquinaria transnacional. El trasfondo del cine de Carpignano es eso y todavía con más silueta decadente: un desastre humanitario que no se veía en el Nueva York de *El padrino*. El género hoy pocos bustos esculpe. La pobreza toca suelo y muta a desesperanza. Tampoco hay aquellas sombras que señalaban conductas inapropiadas, suspendida la moral. La objetividad documental con la que es contada una trilogía como la de Calabria simplemente nos habla de los recovecos de la condición humana que están más allá del eufórico y efímero glamour de los mafiosos y que, a través de íntimos *coming-of-age*, nos convence de que hay cine más allá de los Corleone.

Crímenes del futuro

David Cronenberg
Canadá, 2022.

Jorge Luis Flores

Como muchos otros cineastas de renombre, David Cronenberg soñó con ver sus ideas impresas en papel antes que proyectadas en la pantalla. Fanático desde temprana edad de autores icónicos de ciencia ficción como Ray Bradbury e Isaac Asimov, Cronenberg se graduó con honores en literatura en lengua inglesa deseando convertirse en un oscuro novelista (cosa que logró en 2014 con la publicación de su primera y única novela, *Consumed*). Aún antes de la literatura estuvo la ciencia. En sus años de colegial, Cronenberg fue un entusiasta de la entomología y más tarde se matriculó en la licenciatura de química orgánica, aunque la abandonó al darse cuenta de que no tenía la paciencia que la ciencia exige para obtener resultados. Frustrado en ambos frentes, el joven Cronenberg eligió el cine, sin abandonar nunca sus dos intereses primordiales.

Es eso, la intersección de las letras y la biología, lo que hizo de la obra de Cronenberg una de las más singulares e influyentes en la segunda mitad del siglo XX. Incluso quien nunca ha visto una película del autor canadiense será capaz de reconocer algunas de las imágenes que ha regalado –o con las que ha castigado– al mundo: James Woods metiendo una pistola en una abertura en su abdomen (*Videodrome*), Jeff Goldblum gateando en el techo de su apartamento a mitad de su transformación en mosca (*The Fly*) y el estallido de cabeza por antonomasia (*Scanners*). Como los científicos y médicos monomaníacos que habitan sus películas, Cronenberg pasó la primera mitad de su carrera con una sola cosa en mente: ¿qué terrores aguardan en el cuerpo humano? Pero con el cambio de milenio, abandonó esa ruta. En 2005 se estrenó *A History of Violence*, un thriller relativamente clásico en estructura y estilo que muchos tomaron como una desviación momentánea en la carrera del "barón de la sangre". Pero a ello siguió *Eastern Promises*, una película de gángsters rusos en Londres, y luego vino *Cosmopolis*, adaptación de la novela homónima de Don DeLillo, donde un especulador financiero se pasea en limusina mientras su fortuna se evapora. Finalmente, en 2014 apareció *Maps to the Stars*, una sátira descarnada del mundillo hollywoodense. Todas estas películas son buenas y no todo el filo del cuchillo cronenbergiano está perdido: hay asesinatos, sexo, próstatas deformes e incesto, y, sin embargo, mientras el estrato más respetable de las audiencias, aquellos que dan premios y escriben reseñas especializadas, estaba contento, casi tranquilizado por este giro hacia un Cronenberg más digerible, sus fanáticos clamaban por un retorno al terreno visceral que ayudó a construir y el cual le dio su renombre.

Crimes of the Future es esa vuelta anhelada al horror corporal y marca además una serie de regresos para David Cronenberg. Ya el título es un retorno a sus orígenes, recobrando el nombre –que no la trama– de su segundo largometraje, mientras que la historia proviene de un guion previamente abandonado en 2003. La película es también un regreso al cine tras ocho años de una ausencia que algunos temían definitiva debido a los constantes problemas del director para hallar financiamiento. ¿Ha sido afortunado ese regreso? Sí y no. Por un lado, *Crimes of the Future* es probablemente la entrada menos lograda de Cronenberg en las últimas dos décadas de su filmografía, pero por otro es también sin duda la más original y visualmente la más memorable en ese mismo periodo.

En un vago futuro sin fecha ni lugar, la gran mayoría de los humanos ha perdido la sensibilidad al dolor y es inmune a infecciones, lo cual ha popularizado la práctica de las cirugías por placer en espacios no esterilizados y sin anestesia. Más extraño aún, hay personas que sufren de algo llamado "síndrome de la evolución acelerada", una patología en la cual el cuerpo genera órganos nuevos sin función aparente. Una de las personas

afectadas por dicha enfermedad es Saul Tenser (Viggo Mortensen, amigo y actor fetiche de Cronenberg), un artista conceptual que, junto con su pareja romántica y profesional, Caprice (Léa Seydoux), aprovecha su condición para montar performances donde se somete a cirugías para extirpar dichos órganos frente a una audiencia. La obra de Tenser y Caprice atrae la atención de dos grupos antagónicos: el gobierno, en la forma de un detective de la agencia "Nuevos vicios" y de un par de burócratas del Registro Nacional de Órganos Nuevos, ambas instituciones encargadas de controlar la evolución humana; y por el otro lado de Lang Dotrice (Scott Speedman, rescatado aquí por razones ignotas de la casi absoluta mediocridad de su carrera), líder de un movimiento evolucionista que desea ofrecer el cadáver de su hijo Brecken a Tenser y Caprice para que estos le practiquen una autopsia en una de sus presentaciones y revelen así al mundo el primer sistema digestivo humano capaz de digerir plástico.

Como podrá deducirse a partir de la sinopsis, *Crimes of the Future* es Cronenberg a la vieja usanza. Todas sus obsesiones están ahí: la fascinación con lo deforme y lo monstruoso, la transformación corporal como vehículo de la transformación anímica y social, la unión de sexo y violencia, pocas veces tan explícita –en un susurro Timlin confiesa a Tenser tras observar una de sus presentaciones: "la cirugía es el nuevo sexo" y admite que desearía que él metiera las manos en su caja torácica abierta–. Asimismo, la película también cuenta con secuencias de una belleza pesadillesca capaces de rivalizar con el Cronenberg de antaño, como un artista con múltiples orejas injertadas en todo el cuerpo ejecutando una coreografía de danza contemporánea, o una escena de sexo oral en que Caprice se arrodilla para lamer las entrañas descubiertas de Tenser abriendo un cierre en su estómago.

Los problemas con *Crimes of the Future* empiezan por el guion, algo curioso considerando que Cronenberg trabajó varios años en él entre 1998 y 2003, y, cabe presumir, otro tanto previamente a la filmación. La primera mitad de la película abunda en diálogo expositivo un poco torpe y también hay líneas de una cursilería rara viniendo de un guionista tan veterano como Cronenberg. Por ejemplo: Tenser le pregunta al detective Cope (Welket Bungué): "¿Por qué nombraron a tu agencia 'Nuevos vicios'?", a lo que Cope responde: "Porque sonaba más sexy que 'Trastorno evolutivo'. Más sexy significaba financiamiento fácil". No ayuda que además buena parte del reparto deambule entre mediocre y malo, siendo el ya mencionado Bungué el peor, seguido de cerca por Kristen Stewart, una actriz de rango muy limitado que ha demostrado ser muy interesante en los papeles correctos pero que aquí, no sé si por decisión propia o por instrucciones del director, elige representar a la nerviosa burócrata del registro de órganos, Timlin, con un tic al hablar transparentemente fingido. En realidad, si no fuera por los dos actores protagónicos, la película se caería. Viggo Mortensen se muestra como nunca lo había hecho, actuando con el cuerpo más que con la voz, comunicando prístinamente su permanente incomodidad a través de carraspeos, arcadas, retorcimientos al dormir y gemidos. Léa Seydoux, valiente como siempre, se desnuda literal y metafóricamente, dando voz al mejor monólogo en la mejor escena de la película.

El segundo problema con el guion es su innecesaria complejidad. Merodeando alrededor de la trama arriba expuesta está también una compañía de biotecnología que fabrica camillas de quirófano y máquinas para ayudar a dormir y comer; una sombría asociación que planea un concurso de "belleza interior" en la que Tenser es inscrito en la categoría de "mejor órgano nuevo sin función conocida"; y otros colectivos de artistas que se ponen bajo el bisturí o exhiben sus cuerpos como instalaciones vivas. No que Cronenberg sea ajeno a los guiones enrevesados; sin embargo, en *Crimes of the Future* estas últimas subtramas no se resuelven y ni siquiera sirven para sugerir un mundo más amplio. Al contrario: acusan la falta que hizo al proyecto un presupuesto mayor. Por fenomenal que sea el trabajo de Carol Spier, la diseñadora de producción de confianza de Cronenberg, no alcanza para disimular los angostos límites de este universo que casi siempre parece más apto para una apuesta teatral.

Y a pesar de todo, *Crimes of the Future* me parece un filme admirable que se aprecia mejor al tomar en cuenta la trayectoria de su director.

En alguna ocasión, Cronenberg aseguró nunca haber hecho una película aburrida. No mentía. Cuesta imaginar a un director que haya sido tan consistente en su ímpetu subversivo e iconoclasta. En la primera mitad de su carrera tuvo que hacer frente a la censura: *Shivers* provocó una discusión en el parlamento canadiense sobre el tipo de proyectos artísticos que el estado podía o no apoyar, mientras que *Crash* fue censurada en el área de Westminster, Londres, y *Naked Lunch* fue alterada en Japón para no mostrar al bicho con el ano parlante; en la segunda mitad tuvo que encarar a la todavía más peligrosa amenaza del prestigio: en 2006 ganó el premio a la trayectoria en Cannes, en 2013 el Festival Internacional de Cine de Toronto le dedicó una exposición retrospectiva, es caballero de la legión de honor en Francia y compañero de la orden en Canadá. Nada tan castrante para un *enfant terrible* del arte como la canonización. Pero aquí vemos a Cronenberg de nuevo probando que no está dispuesto a dormirse en sus laureles.

Porque, aunque *Crimes of the Future* sea en efecto un regreso a territorios conocidos, Cronenberg ya no es el mismo. A diferencia de su ídolo Philip K. Dick, el cineasta ha tenido el beneficio de la longevidad y de una mente no totalmente viciada por las drogas, y con la distancia y claridad de sus casi ochenta años, revisita las obsesiones de su juventud y las reinterpreta. Hay un contraste muy importante entre sus películas corporales de antes y *Crimes of the Future*. En aquellas, *Shivers*, *Rabid*, *The Brood*, *The Fly*, *Dead Ringers*, las transformaciones fisiológicas –ya sean reales o producto de alucinaciones– son consecuencia de experimentos humanos que se salen de control; en *Crimes of the Future* son producto del medio ambiente. Abrumado de plástico, el mundo ya no es natural y el organismo humano se ve forzado a adaptarse para poder comer los frutos de su paraíso sintético.

En ese sentido quizá *Crimes of the Future* es la heredera espiritual de *Videodrome*. En el clásico de 1983 también somos testigos de una traumática adaptación a un ecosistema saturado de medios de comunicación. El viaje del héroe en *Crimes of the Future* es el mismo y el lema de "¡Viva la nueva carne!" le iría muy bien. Pero donde Max Renn simboliza la derrota de la vieja carne bajo la presión omnipresente de las pantallas y el contenido audiovisual, Saul Tenser representa una especie de triunfo. Sí, el futuro sugerido es atroz, pero el cuerpo evoluciona no para someterse, sino para sobrevivir.

Cronenberg siempre ha dicho que sus películas están hechas desde el punto de vista de la enfermedad, pero en esta ocasión y tal vez por primera vez, el autor se identifica con su protagonista: Tenser, el artista que ofrece al público sus entrañas, el creador envejecido que despierta cada mañana como Gregor Samsa en una cama con forma de insecto que le ayuda a conciliar el sueño (imagen que se le ocurrió a Cronenberg al cumplir 70 años y sentirse de pronto en un cuerpo extraño). Al identificarse con su creación, el creador se permite tenerle compasión. Ya no es el cuerpo revelándose contra el héroe, es el cuerpo trabajando para salvarlo. Cuando en la escena final Tenser acepta que su supuesto síndrome no es tal, sino un paso más en la evolución, y prueba una barra hecha de plástico, su cara se ilumina, la pantalla cambia a blanco y negro, una lágrima de emoción resbala por su mejilla: es una clara referencia al legendario primer plano de *La Passion de Jeanne d'Arc* de Dreyer en el momento de la iluminación de la santa.

Hay entre los acólitos de Cronenberg quienes se han sentido desilusionados con los pocos momentos asquerosos en *Crimes of the Future*. Esto corresponde a ese segmento del club de fanáticos que tienen todos los autores de culto, que valora el estilo sin entender su significado. Por ello los famosos sobrenombres de "el barón de la sangre" y "el rey del horror venéreo" no le hacen justicia a David Cronenberg. Sí, sus películas son sangrientas y sí, se regodea en lo grotesco: las pústulas, las secreciones, las deformidades; no obstante, si su encanto acabara ahí, el pobre no podría competir en estos días en que hasta una mediocre secuela de *The Texas Chainsaw Massacre* arroja cubetadas de sangre, tripas y huesos machacados. Los sesos y las tripas a las que nos tiene acostumbrado una era singularmente gráfica no manchan la consciencia ni salpican la

memoria. El cine de Cronenberg causa controversia por lo que hay detrás de toda esa corporalidad torturada. Los tejidos orgánicos que desintegra con destreza pulverizan también una ilusión fundacional del pensamiento occidental: que la mente controla al cuerpo, que mente y cuerpo están separados, que nuestros cuerpos humanos no son tan extraños, viscosos y vulnerables como los de otros animales.

En el horror clásico la misión es matar al monstruo, neutralizar al virus, restaurar el orden. En las películas de Cronenberg el punto es aceptarse como monstruo, permitir al virus tomar control y entregarse al caos que en secreto siempre ha estado latente, durmiendo en el simulacro de un cuerpo inmaculado. "Cuando miro a una persona", dijo el cineasta en entrevista "veo un torbellino de caos orgánico, químico y eléctrico; volátil e inestable, tembloroso; y la habilidad de cambiar, transformarse y transmutar". En *Crimes of the Future* ocurre lo mismo, pero por primera vez el horror revela una esperanza.

Modelo 77

Alberto Rodríguez
España, 2022.

Pedro Cascos

El número 7 se ha considerado mágico tradicionalmente. Siete son los días de la semana, siete las notas musicales, siete los colores del arcoíris. Las siete maravillas del mundo antiguo se renovaron hace apenas quince años con la elección de las siete del mundo moderno. En la Biblia resulta un número recurrente: desde los siete *días* en que Dios completó la creación –en realidad, seis, porque el séptimo descansó– hasta la recomendación de perdonar las ofensas "70 veces 7", que Jesús le hace a Pedro. Las cualidades especiales atribuidas al número 7 podrían proceder de que en la antigüedad se hablara solo de siete planetas (o cuerpos celestes): los visibles a simple vista desde la Tierra, a saber, el Sol, la Luna, y con propiedad los planetas Mercurio, Venus, Marte, Júpiter y Saturno, que dieron nombre a los días de la semana en la mayoría de culturas de origen grecolatino como la nuestra.

El médico griego Hipócrates llegó a decir: "El número siete, por sus virtudes ocultas, tiende a realizar todas las cosas; es el dispensador de la vida y fuente de todos los cambios, pues incluso la Luna cambia de fase cada siete días: este número influye en todos los seres sublimes". Sublimes o no –en lo cinematográfico bastante–, 7 ha sido el número escogido por el director Alberto Rodríguez y el guionista Rafael Cobos para que aparezca en el título de tres de sus películas, lo que seguramente no es casualidad. La última, *Modelo 77,* se presentó fuera de concurso en la pasada edición del Festival de San Sebastián, la número 70, para sumar otro 7 a la ecuación y donde fue un placer encontrarla.

En *Modelo 77,* los dos dígitos remiten a uno de los años en que se ambienta el filme: 1977, si bien su arco narrativo transcurre de febrero de 1976 a junio de 1978. Así, 1977 es el único año que se incluye íntegramente en la trama de esta historia, pero al no situarnos de forma exclusiva en él, es probable que la elección del título se deba a la predilección de los autores por el número 7.

Rodríguez y Cobos empezaron sus colaboraciones como realizador y libretista, respectivamente, con *7 vírgenes* en el año 2005 (que también suma 7). Antes el director, originario de Sevilla, ya había rodado dos largometrajes con guiones escritos junto a otro paisano suyo, Santi Amoedo. El primero fue *El factor Pilgrim* (2000), una desenfadada comedia igualmente dirigida a cuatro manos y que sirvió para colocar a ambos en el mapa. Volverían a reunirse en *El traje* (2002), una *dramedia* con tintes de crítica social, compartiendo autoría, pero solo con Alberto Rodríguez en la realización.

A partir de ahí sus caminos se separan, y Santi Amoedo emprende una ruta más experimental e irregular como director y guionista, en la que llaman la atención títulos como *Astronautas*, *¿Quién mató a Bambi?* y la más reciente *Las Gentiles*. Entre tanto, Alberto Rodríguez construye una filmografía más sólida y reconocible, partiendo del drama social –*7 vírgenes, After*– e instalándose definitivamente en el *thriller* desde *Grupo 7*. No obstante, sus derroteros se han cruzado varias veces: ora compartiendo guionista –Rafael Cobos lo ha sido de todos los largos y series con Rodríguez al frente, y de las dos últimas películas de Amoedo–, ora protagonista: Juan José Ballesta encabezaría el reparto de *Cabeza de perro* (2006), de Amoedo, un año después de hacer lo propio en *7 vírgenes,* de Rodríguez.

Y detengámonos aquí un momento, porque esa fue la primera colaboración de Alberto Rodríguez y Rafael Cobos, y el primer número 7 de sus filmografías. Ballesta, que con apenas 12 años había irrumpido en el panorama cinematográfico con *El bola* (2000), fue llamado por Rodríguez para dar vida al personaje ya adolescente de Tano en sus *7 vírgenes*. Con un ritual que se hace con siete representaciones de la Virgen como *leitmotiv,* y de la mano de Cobos, Rodríguez abandona sus escarceos con la comedia de la etapa de Amodeo y nos ofrece un drama social en que ya aparecen algunos de los elementos de *Modelo 77*. He ahí la cárcel, aunque de manera tangencial, y Jesús Carroza como coprotagonista: reconocido entonces como mejor actor revelación en los Goya, y que en la última obra del director sevillano vuelve a destacar con el suculento papel del Negro.

Cuatro años habría que esperar para el siguiente filme del tándem Rodríguez-Cobos. *After* vería la luz en 2009 con un notable elenco (Tristán Ulloa, Blanca Romero, Guillermo Toledo y otra vez Jesús Carroza), pero pese al habitual buen hacer con los actores, este drama generacional tuvo menos repercusión que *7 vírgenes,* resultando posiblemente el trabajo menos logrado de sus autores.

El paso al *thriller* lo marcaría de nuevo el número mágico. Con *Grupo 7* (2012), la dupla que algunos, quizá demasiado pronto, han llamado "la versión actualizada de Luis G. Berlanga y Rafael Azcona" se adentra en el cine histórico para bucear en su ciudad, Sevilla, y cómo se preparó para la Exposición Universal de 1992. La trama transcurre cinco años antes y nos muestra a una brigada de cuatro policías que se dedica a *limpiar* las calles de droga, a veces con métodos poco expeditivos. El ritmo por momentos trepidante y, de nuevo, el gran quehacer interpretativo convierten un buen libreto en una película sobresaliente. A la cabeza del reparto están Antonio de la Torre y Mario Casas, distinguidos con diversos galardones, pero los premios gordos se los llevarían Joaquín Núñez, como mejor actor revelación, y Julián Villagrán, como mejor actor de reparto.

Si *Grupo 7* había dejado buen sabor de boca, Rodríguez y Cobos se superarían con *La isla mínima* (2014). El ambiente asfixiante que construyen alrededor de una investigación criminal nos sitúa de nuevo en el sur de España, esta vez en el ámbito rural, *años 80, cuando muchos vicios de la dictadura estaban aún presentes también en las fuerzas del orden. Javier Gutiérrez y Raúl Arévalo forman una pareja de policías que investiga la desaparición de unas adolescentes, y* en el excelente reparto les acompañan, entre otros, Antonio de la Torre, Nerea Barros, Jesús Castro, Mercedes León, Manolo Solo y el inefable Jesús Carroza.

La isla mínima colocó a Alberto Rodríguez en un cierto olimpo de los directores españoles y a Rafael Cobos como guionista de referencia. La cinta deslumbró a crítica y público, y fue reconocida con múltiples premios. Solo por quedarnos con los Goya, obtuvo 10 de 17 nominaciones, a saber: mejor película, mejor director, mejor guion original, mejor actor protagonista (Javier Gutiérrez), mejor actriz revelación (Nerea Barros), y un puñado de premios técnicos: *músi*ca original (Julio de la Rosa), fotografía (Álex Catalán), montaje (José M. G. Moyano), dirección artística (Pepe Domínguez del Olmo) y diseño de vestuario (Fernando García). Ocho años después, el filme es el tercero más premiado de los Goya por detrás de *Mar adentro,* con 14 cabezones, y *¡Ay, Carmela!,* con 13, y empatado a 10 con *Blancanieves* y *Handía*. Que si bien esto del cine no es una competición deportiva, algo tendrá el agua cuando la bendicen.

Después de *La isla mínima,* Rodríguez y Cobos trabajarían por separado en sendos escarceos: con un cortometraje publicitario –*Las pequeñas cosas*– el primero, y con un largometraje dirigido por Kike Maíllo y coescrito junto a Fernando Navarro –*Toro*– el segundo. La separación duraría poco tiempo, ya que en 2016 los reunir*ía otra* película de época, esta vez ambientada en los años 90: *El hombre de las mil caras*.

Con este nuevo proyecto, los autores se embarcaron en la narración de uno de los episodios más sonrojantes de los últimos años del Gobierno de Felipe González. La historia gira alrededor de Francisco Paesa, ex agente de la inteligencia española, que tiene que huir del país por un caso de chantaje y a quien años después, ya de regreso, se le presenta la oportunidad de vengarse del ejecutivo. Le brindan la ocasión el ex director general de la Guardia Civil, Luis Roldán, y su mujer, Nieves Fernández, quienes ofrecen a Paesa un millón de dólares a cambio de poner a buen recaudo 1.500 millones sustraídos a la Hacienda pública.

A partir del libro *Paesa, el espía de las mil caras,* de Manuel Cerdán, el binomio Rodríguez-Cobos maquina una trama con múltiples aristas, que arroja luz sobre cómo uno de los hombres más poderosos del Estado español poco antes, Luis Roldán –al frente de la Benemérita de 1986 a 1993–, acabaría siendo destituido tras conocerse su enorme aumento de patrimonio, y fugado de la justicia pocos meses después. Aunque la cinta resultó un interesante documento sobre las bambalinas de la política de esos años, y de nuevo fue premiada a nivel de guion e interpretaciones –Goya a mejor guion adaptado y a mejor actor revelación, Carlos Santos, como un verosímil Roldán–, no rayó a la atura de *La isla mínima,* sin desmerecer títulos anteriores como *7 vírgenes* o *Grupo 7*.

En los años siguientes, Alberto Rodríguez y Rafael Cobos harían su correspondiente incursión en el *ámbito* de las series de televisión con *La peste* (2018-2019). Y si ya se habían aventurado con episodios históricos aunque relativamente recientes durante su trayectoria cinematográfica, esta vez darían un paso más y nos llevarían a la Sevilla de la segunda mitad del siglo XVI. Ambientado en ese tiempo en que la ciudad que les vio nacer era una de las capitales del mundo, este drama pandémico –cuando la pandemia más reciente aún no había llegado– fue una demostración de que los cineastas estaban sobradamente capacitados para elaborar una ficción de largo recorrido y a la vez de alta calidad. Lo suscriben las dos temporadas de 6 capítulos cada una que los contemplan como creadores y coguionistas –junto a Fran Araújo y Fernando León de Aranoa, entre otros–, y en que Rodríguez además dirige la mitad de los episodios.

Y así llegamos a la última obra de los dos autores andaluces para la gran pantalla, que prácticamente se ha estrenado en paralelo a su última colaboración para televisión –uno de los capítulos de la serie *Apagón*–. Pero volviendo a lo que nos ocupa, *¿por qué Modelo 77* vuelve a marcar un hito en la carrera de Alberto y Rafael, Rafael y Alberto?

Para empezar, como en algunas de sus mejores películas, vuelve a aparecer el 7 en el título, y esta vez por partida doble. Como ya se ha dicho, tiene que ver con uno de los años en que transcurre la historia: 1977, si bien esta abarca también parte del 76 y del 78. Y como ocurría con *La isla mínima,* el régimen franquista y sus últimos coletazos están muy presentes, aquí aún más si cabe porque la cercanía con la muerte del dictador es mayor.

En su línea de revisar momentos históricos recientes a través de su cinematografía, podríamos decir que con *Modelo 77* Rodríguez y Cobos completan un repaso por la España de la transición, que iría desde poco después de la muerte de Franco –"tres meses después", para ser más exactos y según reza uno de los rótulos al inicio del filme– hasta las postrimerías del mandato de Felipe González –etapa reflejada en *El hombre de las mil caras*–, cuando algunos consideran que finaliza el período de transición política, al producirse el regreso al poder de una derecha democrática (lo que se produciría en 1996 con la victoria del PP en unas elecciones legislativas nacionales), por primera vez desde la Segunda República. Y entre los 70 y los 90, tendríamos dos películas ambientadas en los años 80: *La isla mínima,* a principios de la década, y *Grupo 7,* en 1987. Por su parte, sin ser cintas de época, *7 vírgenes* y *After* muestran la voluntad de tocar ciertos temas de carácter social –las cárceles, las drogas, la amistad–, que en mayor o menor medida las conectan con las demás.

Según empieza *Modelo 77,* podemos leer que está "inspirada en hechos reales" y se nos anuncia: "Barcelona, febrero de 1976...". Si al título y a las coordenadas espacio-temporales les sumamos las primeras imágenes de unos detenidos bajando de un furg*ón* policial para ingresar en prisión, no es difícil deducir que la trama ocurre en la cárcel Modelo de la Ciudad Condal y, como ya se ha dicho, en un momento muy concreto: los albores de la actual democracia española, tras la desaparición de Franco.

Para ello, los guionistas nos llevan de la mano del protagonista, Manuel, que está en todas las escenas de la película y desde cuyo punto de vista, prácticamente en exclusiva, conocemos los entresijos de esta historia. Contadas son las ocasiones en que *él* no está ahí –por ejemplo, en algún momento cuando se inicia el motín que termina con los presos en el tejado– para mostrarnos lo que pasa. Esa omnipresencia del personaje interpretado por Miguel Herrán, al que se dota de las dosis precisas de vulnerabilidad y fuerza, hace que nos identifiquemos plenamente con *él* en su viaje y que nos duela cada golpe, cada paliza, que recibe.

Paladín de una causa justa en un mundo lleno de abusos, este Manuel podría entroncar con algunos personajes del cine clásico norteamericano, llevados a la pantalla por directores de la talla de Frank Capra o Alfred Hitchcock, e interpretados por actores como James Stewart –*Mr. Smith Goes to Washington*– o Montgomery Clift –*I Confess*–. Salvando las distancias, el joven Miguel Herrán –con una corta pero más que prometedora carrera: *A cambio de nada, 1898. Los últimos de Filipinas, La casa de papel*– realiza un trabajo solvente y verosímil, y transmite las cualidades de integridad, ingenuidad y coraje inmanentes al personaje; desde la escena inicial en que rechaza vender su traje, hasta su salida de la cárcel y el reencuentro con la única persona del exterior que se ha preocupado por él, pasando por la escena junto a Boni, en que este le pone la mano sobre la pierna.

Lo de Herrán tiene más mérito si consideramos que el segundo de a bordo de esta película es el ya consagrado Javier Gutiérrez, en el rol de Pino. Con la particular apariencia que le dan unas voluminosas gafas de pasta oscura y la poblada barba blanca, Gutiérrez nos regala una inolvidable caracterización. Ya su presentación resulta reveladora: es un preso que come tranquilamente con su botella de vino; sobre cuya litera no hay otra, sino que cuelgan sus camisas estampadas, y que dispone de una colección de novelas, que si Manuel quiere leer tendrá que alquilar, según le aclara desde el principio.

Ese reo acomodado, que solo piensa en sí mismo, irá experimentando una transformación a lo largo del filme que lo llevará a integrarse en la Copel, el movimiento de presos que reclama mejores condiciones para ellos, así como "amnistía y libertad". De nuevo salvando las distancias, el personaje tiene algo de ese Rick interpretado por Humphrey Bogart en *Casablanca,* en que el cínico que no cree en nada, salvo en su causa, acaba involucrándose en la que determinará como una lucha justa, y ser*á decisivo en su devenir*.

De este modo, de las risas de Pino al principio de la cinta cuando oye los gritos de "¡Amnistía!" pasaremos, con el tiempo, a su petición a Manuel de que le

apunte a la Copel, pese a que este le diga que a eso no hay que apuntarse y, según el veterano, "aunque solo sea para ver cómo me defraudas". Estas palabras resultarán proféticas, ya que Gutiérrez se las recordará a Herrán hacia el final de la película, cuando en un intercambio de roles el primero decida unirse a la huelga de hambre que propone la Copel, mientras que el segundo se desmarca.

Es mérito de Rodríguez y Cobos que, en un ambiente claustrofóbico, aparentemente destinado a pocas interacciones y cambios, las distintas vivencias de los personajes lleven a cada cual a evolucionar en sentido opuesto al otro. Sin embargo, durante buena parte del metraje ambos están en el mismo barco, a favor de las reivindicaciones de los presos y, en ese sentido, el momento *álgido* seguramente se alcance cuando ambos se reúnen junto a Boni con el Marbella.

El Marbella es el capo de los reclusos de la sexta planta, y cuando se trata de negociar que se unan al motín que prepara el resto, el indicado para hacerlo es Pino. En ese duelo entre dos actores de la altura de Fernando Tejero y Javier Gutiérrez, la tensión se masca en el ambiente y vivimos la escena cumbre de la película a nivel interpretativo. Hay otras de ritmo vibrante –como la de los cortes de venas o la del motín en el tejado–; las hay que ponen los pelos de punta, como las sucesivas palizas a Manuel o los accesos de delirio de Pino, pero ninguna llega a los niveles de calidad actoral y suspense de esta.

El cuasi *tête-à-tête* entre Tejero y Gutiérrez se resuelve además de forma brillante, a través de un objeto fetiche que perteneció a uno de los chicos predilectos del Marbella, y que Pino le ofrece como elemento decisivo para el trato. Cuando los que han subido a verle dejan la celda de un afligido Marbella, por sus *lágrimas sabemos que los de la sexta están dentro* y el plano detalle del anillo, "marcado con unas iniciales" –como se encarga de subrayar Pino–, queda para el recuerdo.

Esta escena nos permite observar que el plantel de actores de *Modelo 77* va mucho más allá de la pareja Herrán-Gutiérrez. Ahí están el mencionado Fernando Tejero; Xavi Sáez, encarnando al combativo médico homosexual Boni, o Catalina Sopelana, en el único papel femenino de cierta relevancia, Lucía. Las visitas de esta a la prisión suavizarán algo los tormentos que sufre Manuel, a lo que también contribuirán en el tramo inicial del filme las apariciones del Negro.

Una vez *más, Jesús Carroza hace enorme* un personaje aparentemente pequeño, pero magistralmente escrito. A través de sus sonrisas, de sus chistes, de su hacerle la vida más llevadera a Manuel, el Negro conquista los corazones del público y, por eso, su desaparición resulta más dolorosa. Corta es su singladura en el largometraje, pero la reminiscencia del Negro flotará en el ambiente hasta el final, cuando se haga de nuevo presente mediante algo tan simple como unos zapatos.

Esa es la capacidad que solo tienen algunos elegidos: tomar un tema en una época –la lucha de la Copel (Coordinadora de Presos en Lucha) a finales de los 70–; un puñado de buenos actores –Herrán, Gutiérrez, Tejero, Sáez, Sopelana y Carroza, entre otros–; algunos objetos que se convierten en símbolos –el anillo, los zapatos, un cartel publicitario sobre televisores que reza "Salte al color"–, y a partir de un guion extraordinario, una puesta en escena magnífica y una dirección, digámoslo al fin, sublime, regalarnos otra pequeña obra maestra. *La isla mínima* es menos mínima con *Modelo 77*.

CRITICISMO

Revista de Crítica

43 **44**

México/España
www.criticismo.com